

El contenido de esta obra es una contribución del autor al repositorio digital de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por tanto el autor tiene exclusiva responsabilidad sobre el mismo y no necesariamente refleja los puntos de vista de la UASB. Este trabajo se almacena bajo una licencia de distribución no exclusiva otorgada por el autor al repositorio, y con licencia [Creative Commons - Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 Ecuador](#)



Reinventando al otro
El documental indigenista en el Ecuador

Christian León

2010

Reinventando al otro

Christian León

Reinventando al otro

El documental indigenista en el Ecuador



Reinventando al otro

© 2010 Christian León

© 2010 Consejo Nacional de Cine

© 2010 Gabriela zamorano Villarreal, por el prólogo

Edición: La Caracola Editores

Diseño de portada:

Diagramación: Yanko Molina Rueda

Corrección: Andrés Cadena / Valeria Molina

Coordinación: Juan Carlos Arteaga

ISBN: 978-9942-03-031-3

Impresión: Editorial Ecuador

Primera edición, julio de 2010

Impreso en Ecuador

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito, del autor.

Pero para que la invención sea una invención, es decir *única*, incluso si esa unicidad debe dar lugar a la repetición, es necesario que esta primera vez sea también una última vez, la arqueología y la escatología haciéndose signo en la ironía de un solo instante. Estructura singular, pues, de un acontecimiento que parece producirse hablando de él mismo, *por el hecho de hablar de él*, desde el momento en que inventa el sujeto de la invención, abriéndose camino, inaugurando o firmando su singularidad, efectuándola de alguna manera en el mismo momento en que nombra y describe la generalidad de su género y la genealogía de su *topos*: de *inventione*, guardando en la memoria la tradición de un género y de quienes lo han ilustrado.

JACQUES DERRIDA

Al hablar de «invención» no nos referimos al modo en que un cierto grupo de personas se representan mentalmente a otras, sino que apuntamos, más bien, hacia los dispositivos de saber/poder a partir de los cuales esas representaciones son *construidas*. Antes que con el «ocultamiento» de una identidad cultural preexistente, el problema del «otro» debe ser teóricamente abordado desde la perspectiva del *proceso de producción material y simbólica* en el que se vieron involucradas las sociedades occidentales a partir del siglo XVI.

SANTIAGO CASTRO-GÓMEZ

Prólogo

La posibilidad extraordinaria que tienen la fotografía y el cine de capturar la huella de presencias reales en superficies de vidrio, celuloide o papel ha dado lugar a innumerables preguntas en torno a la relación entre lo real y la copia; las fronteras entre el registro documental, la puesta en escena y la ficción; y las posibilidades de reproducción y transportabilidad de estas tecnologías y su potencial documental y estético. Estas tecnologías también han motivado cuestionamientos acerca de los contextos políticos y sociales mediante los cuales las imágenes fotográficas y cinematográficas adquieren valor; así como los efectos que éstas tienen sobre prácticas e imaginarios sociales específicos. Así, la invención y desarrollo de la fotografía y el cine han sido un motor constante de reflexión y experimentación desde diversas áreas que incluyen el arte, la filosofía, la psicología, la historia del arte, la antropología, los estudios culturales, de cine y de comunicación, por nombrar sólo algunas.

Una pregunta que cobra cada vez más relevancia en relación con la historia de la fotografía y el cine se centra en entender cómo estas tecnologías contribuyen a construir y transformar los imaginarios visuales del «otro». Al analizar las diferentes representaciones que el cine documental ecuatoriano ha hecho de los pueblos indígenas a lo largo de su historia, este libro presenta un fascinante caso de construcción visual de la alteridad que, como bien indica Christian León, se constituye a partir de todo aquello que la sociedad mestiza, «repudia para su constitución como sujeto moderno, racional» (9). Al respecto es pertinente recordar que no son casuales los usos históricos de la fotografía y del cine para tipologizar al sujeto criminal, al enfermo físico o mental, a las clases pobres, y a los pueblos indígenas. Datos sobre la producción, circulación y preservación de

este tipo de imágenes mediante dispositivos como los primeros registros cinematográficos de viaje, los archivos judiciales y los atlas fotográficos dan cuenta de que las miradas a cargo de estos registros no son ingenuas, sino que han sido construidas históricamente a partir de dinámicas de dominación específicas. Sin embargo al mismo tiempo, como lo demuestra esta investigación, ciertos mecanismos cinematográficos permiten que los sujetos subalternos también expresen sus voces, lo cual aporta elementos de ruptura a las narrativas hegemónicas tanto en la fotografía como en el cine.

Con un profundo conocimiento de la historia del cine ecuatoriano, Christian León explora esta compleja pregunta de la construcción visual de la otredad mediante una revisión histórica de lo que él identifica como diferentes etapas del cine documental ecuatoriano. Su estudio se basa en una exhaustiva revisión de archivos cinematográficos y análisis visual orientado por un amplio conocimiento de las características y paradojas del género documental. El análisis también se alimenta de procesos colectivos de reflexión que el autor y sus colegas han empujado en torno al tema con investigadores, curadores de arte, documentalistas y realizadores indígenas. De esta manera, el presente libro analiza diversos matices de las representaciones que hace el cine documental ecuatoriano sobre los pueblos indígenas, incluyendo los diferentes formatos cinematográficos, las implicaciones sociales y económicas del desarrollo de las tecnologías cinematográficas y audiovisuales, y el complejo tema de la distribución.

Reinventando al otro sugiere que muchas de las representaciones de lo indígena en el documental ecuatoriano reflejan las fantasías y ansiedades de quien las construye, lo cual, en su opinión, es un elemento clave para explicar cómo se construye al otro a través de la mirada. Así, interroga la forma en que las imágenes sobre los indígenas responden más a imaginarios o expectativas del espectador mestizo o blanco, quien a menudo asocia la diferencia cultural o física con ideas de lo indígena como exótico, buen salvaje, apegado a la naturaleza, o femenino. Dado que estas miradas se encuentran inmersas en relaciones de poder, León explora también la manera en que tales miradas refuerzan el intento de los proyectos coloniales y nacionalistas por «integrar» y gobernar a los pueblos indígenas. Así, el autor demuestra cómo las representaciones de los indígenas en la historia

del documental ecuatoriano concuerdan con preocupaciones gubernamentales o de las misiones religiosas por evangelizar, educar, gobernar, desarrollar, o presentar como defensores del medioambiente a los pueblos indígenas en diferentes períodos históricos.

Este enfoque histórico implica una revisión de obras cinematográficas representativas de diferentes momentos, por lo que examina los registros de los pioneros del cine ecuatoriano realizados en la década de 1920; el trabajo hecho por extranjeros en el país entre 1930 y 1980; el cine social nacionalista promovido en gran parte por instituciones estatales, y en diálogo con el cine de realismo social latinoamericano entre 1970 y finales de la década de 1980. La revisión histórica incluye una discusión del trabajo de nuevos cineastas que diversifican las temáticas y estilos cinematográficos a partir de 1990; y la subsiguiente proliferación de producciones audiovisuales facilitada por el abaratamiento y desarrollo de las tecnologías de video. En estos últimos años, es notable también la creciente producción de cine y video hecho por realizadores indígenas o en colaboración con sus organizaciones, período que presenta Karolina Romero en el último capítulo.

A partir de la cronología del cine documental ecuatoriano presentada en el libro, surge la pregunta de cuáles son las similitudes y diferencias de esta historia con el desarrollo del cine documental en otros países latinoamericanos. Esta pregunta nos lleva a ubicar el cine ecuatoriano dentro de una historia regional profundamente permeada por procesos políticos similares entre los cuales destaca la opresión histórica a los pueblos indígenas y sus consecuentes luchas, los constantes intentos de insurrección popular, la inequidad económica, y la fuerte presencia de gobiernos dictatoriales, por nombrar solo algunos. Así, no es casualidad que muchas producciones nacionalistas e indigenistas en diversos países latinoamericanos se produjeran al cobijo de instituciones estatales como la Cinemateca Nacional en el Ecuador, el Instituto Cinematográfico Boliviano, o el Instituto Nacional Indigenista en México, las cuales, en algún momento, utilizaron al cine como propaganda de políticas estatales para integrar a los indígenas al proyecto nacional. Asimismo, tampoco es casual que el cine militante latinoamericano que tanto influenció la producción documental ecuatoriana a partir de la década de 1970 tuviera un desarrollo importante, y con diferentes ma-

tices en otros países como Argentina, Chile, Bolivia, Cuba y Brasil. Este movimiento propició un intercambio de realizadores y películas entre estos lugares mediante festivales, o incluso mediante migraciones forzadas, como fue el caso del cineasta boliviano Jorge Sanjinés, quien realizó algunas de sus películas durante su exilio en el Ecuador luego de escapar de la dictadura en su país. Posteriormente, el movimiento del cine revolucionario latinoamericano de los años 70 heredó ciertas estructuras, entre las que destaca la escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba, en la cual se han formado muchos de los cineastas latinoamericanos activos hasta la fecha, a quienes León describe como «una primera generación» de cineastas en el Ecuador, y quienes han aportado nuevas búsquedas formales, narrativas y estilísticas al cine en toda la región. Finalmente, un proceso regional en que las organizaciones indígenas ecuatorianas han estado muy inmersas ha sido la producción audiovisual indígena, principalmente promovida desde finales de los años 80 por la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, CLACPI, mediante festivales y espacios de capacitación y discusión itinerantes en diferentes países latinoamericanos. De esta manera, el presente libro, al aportar un análisis detallado de la imagen del indígena en el cine ecuatoriano, entra en diálogo con la creciente literatura sobre la historia del cine documental latinoamericano, en la cual el cine indigenista y nacionalista, el cine militante revolucionario y los recientes procesos de comunicación audiovisual indígena son episodios clave. Así, al pensar el caso del cine ecuatoriano, *Reinventando al otro* no solamente ofrece un análisis puntual, innovador y necesario de las maneras en que éste contribuye a imaginar a los pueblos indígenas como alteridad; sino que también proporciona preguntas y reflexiones que indudablemente permitirán estudiar procesos similares y, al mismo tiempo, únicos, que han sucedido en otras historias latinoamericanas y en la región como conjunto.

Entre los aportes analíticos que ofrece Christian León está su afirmación de que las miradas e imaginarios hegemónicos sobre lo indígena son contruidos históricamente y naturalizados en relación con proyectos políticos concretos. Sin embargo, éstas no son solamente miradas monológicas coherentes impuestas sobre los pueblos indígenas, sino que también construyen narrativas contradictorias en las que subyacen voces distintas, o en las que los sujetos indíge-

nas se manifiestan, de manera intencional o no, ocasionando rupturas y nuevos cuestionamientos. Otro elemento valioso de este libro es que busca mantener el equilibrio al valorar las maneras en que el cine documental ha hecho visibles a los pueblos indígenas, pero al mismo tiempo hace un análisis crítico de cómo estas formas de mirar lo indígena están permeadas por estereotipos y por relaciones de dominación específicas.

El libro también aporta una definición del documental indigenista como medio y como género cinematográfico con las cualidades del cine documental, ya que trabaja con sujetos reales con el fin de entender sus experiencias y narrativas en tanto «otros». La particularidad del documental indigenista, sugiere León, es que este proceso de traducir la experiencia del «otro» tiene como fin responder a las políticas de Estado para incorporar a los indígenas al proyecto nacional, lo cual implica una administración de la diferencia cultural. Así, León ilustra la manera en que el documental indigenista reproduce las ambivalencias del colonialismo dentro de la modernidad, tal como lo hacen otras prácticas artísticas, científicas y jurídicas al hablar por el otro, al representar al indígena como indígena despolitizado, ahistórico, telúrico y apegado a la naturaleza.

Otro punto interesante que aborda este libro es la relación del cine con la diferencia cultural. León nota cómo la producción de otredad, identidad y alteridad ha sido explorada desde el nacimiento del cine tanto para «inventariar la diversidad» como lo hicieron los viajeros, comerciantes, científicos y misioneros desde finales del siglo XIX, como para administrar o gobernar los imaginarios, memorias y deseos con respecto al «otro». De esta manera, una particularidad del documental indigenista es que actualiza la subordinación de la diferencia dentro de prácticas nacionalistas modernas.

Entre las herramientas analíticas que León utiliza está una revisión constante del «lugar de enunciación» desde el cual está producida la película —o sea, la presencia política, histórica y formal de los realizadores y de la voz que guía la historia, es decir, si es una narración neutra o en primera persona, si se trata de un testimonio, entrevista, o si hay búsquedas por incluir una multiplicidad de voces—. El autor también retoma conceptos como el de imagen-archivo para pensar sobre imágenes del pasado cuyo denso contenido las convierten

en contenedoras de información; explora las búsquedas cinematográficas por construir nuevas formas de visibilidad; revisa los mecanismos que permiten acentuar el efecto de realidad, y reflexiona permanentemente sobre los efectos del realismo fotográfico sobre el valor social de las imágenes. A partir de estas herramientas, logra dar ejemplos concretos sobre cómo se refleja en el cine una visión escencialista, o sobre los elementos visuales y narrativos que construyen la distancia o cercanía enunciativa. Mediante sus ejemplos, logra explicar al cine como «mecanismo de administración de la visibilidad de diferencias culturales».

Por otra parte, existe un esfuerzo por no hacer una oposición binaria entre la mirada colonial y el sujeto subalterno. Así, en este libro hay una búsqueda por identificar los diferentes momentos históricos y las situaciones que matizan las miradas de los realizadores. Por ejemplo, sugiere que, a partir de las guerras mundiales y la subsiguiente crisis económica y moral, se reconfiguraron las miradas europeas sobre los pueblos indígenas de modo que se comenzaron a hacer representaciones más humanizadas o con una visión más a favor de lo multicultural, pero a menudo obviando las relaciones históricas y situaciones coloniales que están detrás del encuentro entre realizador y sujetos representados. Otro momento en la historia del documental ecuatoriano que León ubica es la producción fomentada por la cooperación internacional para el desarrollo, cuyos documentales representan al trabajo indígena como pintoresco, pero no productivo, incorporando, sin embargo, por primera vez, la voz testimonial y cierto nivel de denuncia.

En un período posterior, a partir de la década de 1970, León identifica un nuevo discurso nacionalista que busca incluir al indígena al proyecto nacional como ciudadano, lo cual se refleja también en cierta producción cinematográfica que presenta al indígena como pasivo y aún necesitado de la tutela del blanco. Y, al mismo tiempo, es en este momento cuando suceden transformaciones importantes en términos estéticos, narrativos y dramáticos. Si bien se construyen desde el cine narrativas nacionalistas, también se empiezan a retratar más claramente los conflictos y las tensiones culturales y políticas mediante el abordaje de temáticas como la migración, el trabajo colectivo, y los recursos naturales. Estilísticamente, en las últimas dos décadas del siglo XX, se in-

cluyen más claramente elementos de interpelación, ruido, y de rupturas narrativas, por ejemplo, haciendo críticas implícitas a las representaciones exotizantes que se han hecho a lo largo de la historia del cine. Finalmente, Karolina Romero identifica las continuidades y rupturas que el cine documental e indígena tiene en relación con otros momentos históricos. Por ejemplo, Romero identifica que el escencialismo sigue siendo un elemento central en muchos de los documentales recientes sobre los pueblos indígenas, que persiste la imagen del «buen salvaje» y «guerrero y ambientalista nato» en oposición con una imagen de «mal salvaje» o indígena «contaminado», y que muchas de las temáticas son parecidas a las que abordaban documentales indigenistas desde 1980. Sin embargo, entre las rupturas, Romero nota las crecientes producciones con autoría indígena, la participación más directa de organizaciones indígenas en la producción audiovisual para hacer visibles sus luchas y demandas; la representación de indígenas como sujetos políticos y el desarrollo de propuestas audiovisuales más interactivas en las que el realizador se incluye como parte de la realidad documentada.

Así, al ofrecer un análisis detallado y a la vez amplio de las formas en que el cine documental ecuatoriano ha contribuido a los imaginarios de alteridad sobre los pueblos indígenas, *Reinventando al otro* no sólo documenta lo que sucede en el caso ecuatoriano, sino que también propone preguntas y herramientas valiosas para pensar en las otras historias del cine documental latinoamericano. Pero, por encima de estos aportes, vale notar la pertinencia histórica de este trabajo. Al revisar estas páginas, el lector encontrará cuestionamientos que se relacionan directamente con el momento que vive Latinoamérica en el presente, especialmente en relación con los pueblos indígenas que la habitan. Como bien lo documenta esta publicación a través del caso ecuatoriano —emblemático entre las luchas indígenas latinoamericanas—, el cine y los medios audiovisuales constituyen un sitio más de lucha en el que los pueblos indígenas disputan la imagen que la historia les ha asignado.

Gabriela Zamorano Villarreal
Centro de Estudios Antropológicos
El Colegio de Michoacán
4 de julio de 2010

Introducción

Mientras acabamos de escribir este texto, sentimos que el debate social sobre la interculturalidad finalmente se ha vuelto una necesidad. No sólo nos referimos a las discusiones que ha desatado el tema en el marco de la nueva Ley de Cultura que se tramita en la Asamblea Nacional, sino también a una serie de discusiones que, en el campo del arte, el cine y los movimientos sociales, empieza a abordar al estatuto político de la imagen. Las discusiones sobre las formas de mirar, encuadrar, visibilizar y relatar la diferencia cultural parecen haber saltado de ese espacio tras bastidores en el que permanecían para ubicarse en el centro de la escena cultural. Si bien es cierto que organizaciones y movimientos indígenas han llevado la iniciativa, el debate sobre las políticas de la representación étnica está al orden del día en la agenda de múltiples actores sociales, que lo plantean como modelo para discutir la interseccionalidad de diversas discriminaciones: género, clase, edad, sexualidad, etc. Creemos que el análisis de las políticas de la representación construidas a partir del modelo de ciudadanía y nación blanco-mestiza, que primó hasta el siglo pasado, es una tarea fundamental para la invención de *políticas culturales otras*, construidas sobre fundamentos interculturales que no repitan el círculo vicioso de la colonialidad.

Este libro es producto de seis años de trabajo sobre las políticas de representación que, en el campo del cine ecuatoriano, han construido la imagen de los pueblos indígenas. Mi primer abordaje del tema se dio a partir de la presentación de una ponencia en el coloquio «Imagen y Ciencias Sociales. Repensando investigación y sociedad en Latinoamérica», realizado en 2004 en Buenos Aires. Para el evento, desarrollé un acercamiento sobre las políticas de la iden-

tividad y las formas de construcción de «otredades» que había desarrollado el cine ecuatoriano en sus primeras décadas. Un año más tarde, dentro del Grupo de Trabajo CLACSO «Producción Audiovisual y Medios en la Praxis Latinoamericana», esbocé algunas tesis sobre los actos de poder y resistencia que se realizaban dentro del texto cinematográfico indigenista. Las inquietudes que había trabajado hasta el momento finalmente se transformaron en un proyecto de tesis doctoral que actualmente se encuentra en curso en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

En 2008, sobre la base de las preguntas de investigación que ya teníamos claramente planteadas, desarrollamos el proyecto «Imaginando al otro. El documental indigenista en el Ecuador», que ganó la convocatoria a fondos concursables del Consejo Nacional de Cinematografía. Con este estímulo, finalmente se logró realizar un trabajo de levantamiento de información en varios archivos audiovisuales del país. Adicionalmente convocamos a tres mesas de debate para recoger los puntos de vista de realizadores indígenas y mestizos que habían trabajado sobre representaciones de diferencia cultural. Una primera mesa, «Representación de indígenas en la cultura visual ecuatoriana», estuvo integrada por el realizador Mauricio Velasco y la curadora María Fernanda Cartagena. Allí se discutieron distintos aspectos de la crítica de las representaciones tradicionales del indio en las prácticas del cine y el video. En la segunda mesa, «Filmar al otro: desafíos interculturales del documentalismo», integrada por los cineastas Igor Guayasamín, Pocho Álvarez y Carlos Andrés Vera, se abordaron los métodos y los desafíos políticos y éticos al trabajar entre distintas culturas. Para la tercera mesa, «Cine, interculturalidad y autorrepresentación», fueron invitados los cineastas indígenas Alberto Muenala, Humberto Morales y Blanca Alba. En esta reunión, se discutió sobre el video como herramienta de descolonización de los pueblos indígenas y se abordaron las preocupaciones estéticas y temáticas presentes en el trabajo de estos realizadores.

Este libro se inserta en un contexto de revisión crítica de la cultura visual ecuatoriana contemporánea, forma parte de toda una perspectiva emergente que tiene que ver con una revisión de todos los acervos que a lo largo del siglo XIX y XX se construyeron sobre

los pueblos indígenas en nuestro país. Las imágenes de indígenas en algún punto se constituyeron en el fundamento visual de la construcción de la nación ecuatoriana, fundada en nociones eurocéntricas y herencias coloniales. Estas representaciones tuvieron vigencia plena a lo largo de toda la historia republicana y permanecieron incursionadas hasta mediados de los años 80. En la actualidad, por primera vez, empiezan a ser revisadas críticamente desde sus fundamentos epistémicos, pero también desde las políticas que articularon respecto a la población indígena. Las imágenes racializadas que constituyen el patrimonio de nuestra nación empiezan a ser vistas de manera problemática, más allá de la celebración y el contexto disciplinario de las artes. Esta línea de análisis abrió un campo muy rico de reflexión tanto en la pintura y las artes visuales, como en el cine y el audiovisual. Este libro intenta ser un aporte en esta línea crítica de pensar los nacionalismos visuales desde una perspectiva genealógica y deconstructiva. De ahí que su mayor esfuerzo sea tratar de mostrar el estatus social y político de todo aquello que fue naturalizado en nombre de la nación o la civilización para tratar de evidenciar el funcionamiento del poder y la dominación en sus fibras microfísicas, tal como nos lo enseñó el análisis genealógico (Foucault, 1980:146), y en sus dimensiones macrosociales, fundadas en el imperialismo de la modernidad (Chakrabarty: 2001, 623).

Es por esta razón que una de las preocupaciones principales en el proceso de escritura fue el conseguir un equilibrio entre la valoración de las películas y su análisis crítico. Por un lado, buscamos resaltar los aportes cinematográficos y pensar la apertura de nuevos horizontes de visibilización de los pueblos indígenas que cada uno de los filmes aportó en su momento. Por el otro, intentamos un análisis de los proyectos políticos que condicionaron las estéticas y la visibilidad en el campo del cine. De alguna manera, nuestra perspectiva oscila entre estos dos ámbitos, intentando conectar el texto fílmico con las matrices bio y geopolíticas que lo modulan. Tarea por lo demás exigente, como nos lo recordó Edward Said, amante de Conrad, Austen y Camus, quien, en un intento por mundanizar los textos de estos escritores, criticó severamente la autoridad imperial y el estatuto colonialista sobre los que se construyeron (1996: 49). Salvando las distancias, nuestro mayor desafío fue mostrar las com-

plejas relaciones de poder y dominación que atraviesan los filmes, ciertamente apreciables, sin negar su mérito cinematográfico.

El título del libro alude a una serie de debates críticos sobre el acto de invención de la alteridad abierto por el traumático encuentro de las culturas prehispánicas con Occidente. Elegimos la noción de invención en la medida que este término guarda en sí mismo toda la complejidad del acto de construcción que se realiza a través de tecnologías y dispositivos de poder. Los dispositivos documentales no registran una realidad previamente existente sino que la producen en una enmarañada red de conexiones que crean nuevas vecindades entre conocimiento, institucionalidad, legalidad y visualidad. A partir de estas articulaciones, el aparato cinematográfico literalmente «inventa» realidades, personajes, situaciones y dramas para luego cubrirlos con un manto de supuesta irrefutabilidad fundado en el realismo técnico. Es así que se construye la figura del «otro» como efecto de un encuadre tecnológico, social, cultural y epistémico informado desde distintos proyectos biopolíticos. Por supuesto, toda invención de «otredad» implica la invención de una «mismidad» y el establecimiento de un conjunto de mecanismos de subordinación y jerarquización de la segunda sobre la primera, ordenados a nivel geopolítico. De ahí que acudimos a la crítica poscolonial (Miampika, 2003) y a la crítica decolonial (Castro-Gómez, 2000) para explicar las dimensiones geoepistémicas y etnocéntricas de esta invención.

Efectivamente, la producción de imágenes realizada por el discurso indigenista juega un papel fundamental en la estabilización de la identidad mestiza. En las representaciones fóbicas y fetichistas cifradas en tal discurso encontramos una excesiva subestimación o idealización del indio, que alude a las ansiedades y deseos de los imagineros mestizos. Como sabemos, el sujeto blanco-mestizo, representante hegemónico de la nación, es lugar vacío y lábil acechado permanentemente por una inconsistencia cultural. Es a partir de la invención de la otredad indígena fija y esencial que la mismidad mestiza logra estabilizarse y narrarse desde un lugar seguro. Las representaciones del indio designan todo aquello que el mestizo, representante de la cultura occidental, no es. Por medio de la operación de inscripción y nominación de la alteridad, se logra ex-

pulsar todo aquello que el mestizo repudia para su constitución como sujeto moderno, racional eurocentrado.

Sin embargo, la invención del otro es una tarea constante que está permanentemente afirmándose sobre el poder disruptivo de la diferencia. Para Derrida, la palabra *invención* designa una situación performativa que caracteriza el poder de producción humano a partir de un gesto de develación inaugural que oscila entre la producción técnica y la apertura del acontecimiento. En este sentido, invención de la otredad puede ser tanto una operación técnica ajustada a la economía de la mismidad cuanto la irrupción de aquello que se mantiene completamente otro, una alteridad inanticipable para la cual no existe horizonte de espera disponible (1987: 99). El mismo acto de invención trae consigo la posibilidad de un imposible, no previsto por la imaginación y la creatividad del dispositivo. Lo imposible de la creación de un otro no reducible a la mismidad nos pone de cara a una diferencia que escapa a los imperativos impuestos desde la gubernamentalidad civilizatoria y ciudadana.

En el capítulo primero, se desarrollan una serie de consideraciones teóricas sobre cómo entendemos el documental indigenista en tanto género audiovisual, discurso social y tecnología de poder. Hacemos un análisis de las formas como la colonialidad del poder interactúa con dispositivo audiovisual en la tarea de capturar y subordinar la diferencia cultural. En el segundo capítulo, sentamos algunos hechos necesarios para la consideración de la historia del cine ecuatoriano, establecemos las tres etapas del desarrollo del documental indigenista y terminamos analizando sus principales tendencias históricas. En el tercer capítulo, prestamos atención al cine de los pioneros, que construyó, por vez primera, un lenguaje cinematográfico para referirse a otro indígena. Adicionalmente analizamos la forma como este cine estableció un correlato visual para los procesos de evangelización y educación de los indígenas. En el cuarto capítulo, nos concentramos en la mirada de los cineastas extranjeros y las innovaciones que introdujeron en la forma de relación con la alteridad cultural. Trabajamos las implicaciones geopolíticas que trajo el discurso de la cooperación internacional y el desarrollismo en el campo del cine. En el quinto capítulo, realizamos un estudio detallado de los nuevos estilos, temas y problemas cinematográficos que surgen

al calor del nacionalismo visual, la recuperación del patrimonio nacional y los discursos del desarrollo. Evaluamos la preocupación económica y las migraciones internas como nuevos factores de representación de la población indígena. Finalmente, en el sexto capítulo se analiza las continuidades y rupturas que mantiene el documental del nuevo siglo con los parámetros coloniales que reinaron a lo largo del siglo XX. Se analizan las nuevas formas y políticas de representación del indígena y su mundo, y por último se reflexiona sobre la reciente producción de video indígena.

Finalmente, queremos dejar constancia de que este libro ha sido posible gracias al concurso de muchas voluntades que brindaron espacios para el diálogo, la discusión, el pensamiento y la investigación de las políticas de la representación en el campo del cine. Por esta razón mis agradecimientos a todas las personas e instituciones que ayudaron a transformar un largo recorrido de preguntas y reflexiones en esta publicación. Nuestra gratitud a las siguientes personas:

A Jorge Luis Serrano, director del Consejo Nacional de Cinematografía, por haber abierto las puertas a la reflexión sobre el cine nacional al incorporar en los fondos concursables el rubro de investigación. A Viviana Guzmán y Martín Fuentes, de la misma institución, por su apoyo al desarrollo y a la difusión de nuestro proyecto. A Susana Sel, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), por haber compartido una serie de miradas y perspectivas para el análisis de la función social y política del cine documental. A Gustavo Aprea, de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), por los intercambios y discusiones mantenidos sobre el concepto de documentalismo en el contexto contemporáneo. A Gabriela Zamorano, de El Colegio de Michoacán, por su generoso prólogo y comentarios a esta publicación. A José Laso, del Área de Comunicación, y Alicia Ortega, del Área de Estudios de la Cultura, de la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB), quienes permitieron que muchas de las reflexiones planteadas en este libro fueran discutidas y socializadas a través de la docencia. A Belén Albornoz y Mauro Cerbino, del Programa de Ciencias Sociales de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) por abrir espacios para la reflexión de las relaciones entre tecnología, comunicación e interculturalidad. A Xavier

Andrade, del Programa de Antropología también de FLACSO, por acoger nuestros diálogos y debates en los foros de discusión interdisciplinarios de Ciencias Sociales y Visualidad. A Alexis Mosquera y Gonzalo Jaramillo, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), por el apoyo institucional que le brindaron a la investigación. A Ulises Estrella y Wilma Granda, de la Cinemateca Nacional, que facilitaron el acceso a las fuentes videográficas y documentales de primera mano. A Marcela Blomberg, del Archivo Blomberg, por su apertura para la valoración el trabajo de su padre. A Janeth Cuji, del Departamento de Comunicación de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), por facilitarnos el acceso al archivo de esta institución. A Manolo Sarmiento y Albino Fernández, por su apoyo en la consulta de la videoteca de la Fundación Cinememoria. A Mariana Andrade, del Cine Ochoymedio, por su amistad y compromiso con el cine nacional. A Mauricio Velasco, María Fernanda Cartagena, Igor Guayasamín, Pocho Álvarez, Carlos Andrés Vera, Alberto Muenala, Blanca Alba y Humberto Morales, por su participación en las mesas de discusión organizadas por el proyecto «Imaginando al otro». A Edgar Vega, Mayra Estévez, Alex Schlenker, Fernando Falconí, Miguel Alvear y el resto de miembros de La Tronkal. Grupo de trabajo geopolíticas y prácticas simbólicas, por acompañar el proceso de debate sobre las relaciones entre colonialidad y dispositivos audiovisuales. A Karolina Romero, nuestra asistente de investigación y destacada tesista de la Maestría en Comunicación de FLACSO, quien realizó un trabajo impecable de coordinación y trabajo en archivos, además de escribir el capítulo final de este texto. A María Cristina Díaz, pasante de la Carrera de Artes de la PUCE, por su colaboración. A Yanko Molina, por el cuidado de la edición. A mi familia: Oso, Jorge, Alfonso, Adriana, Florita y Estelita, quienes han apoyado desde siempre mis sueños y proyectos, por más excéntricos que éstos sean.

1

Documental, representación y poder

Subalternidad y representación

Imágenes de subalternidad

Desde hace algunos años, me encuentro investigando las relaciones de poder, deseo y significación que se estructuran alrededor de los personajes subalternos dentro del cine. Tomando en cuenta que el personaje cinematográfico replica, dentro del universo de la representación, las formas de operación de los regímenes sociales, culturales y epistémicos que producen la subjetividad, me parecía que el estudio de las imágenes de los subalternos tenía un valor estratégico¹. En primer lugar, estudié los personajes marginales en el cine de ficción de los años 90 en América Latina. Posteriormente empecé a pensar en las representaciones de subalternidad en el caso del cine ecuatoriano². Me interesaba encontrar cuáles eran los personajes más

1. En su célebre texto «Placer visual y cine narrativo», Laura Mulvey (2001) dejaba sentada la tesis de que las convenciones narrativas del cine se centran en el rostro y el cuerpo humano. La pulsión escópica y los regímenes de representación concentran su energía en la construcción del personaje a partir del cual se produce toda una serie de procesos sociales y psicológicos que permiten la relación entre el filme y el espectador. Esto es precisamente lo que Christian Metz (2001) denominó como «la identificación secundaria». Es a partir de estas consideraciones que se puede pensar «el reconocimiento y renegación de la diferencia racial, cultural e histórica» que se estructura a partir de la producción de representaciones de personajes que producen la figura de «pueblos sujetos» de los cuales habló Homi Bhabha (2002).

2. La investigación sobre los personajes marginales en el cine latinoamericano se encuentra compilada en *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Posteriormente realicé un balance de las tesis del libro en el ensayo «Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina». Por otro lado, *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela* (escrito con Miguel Alvear), desarrolla un análisis de los personajes

frecuentemente abordados por la imaginación cinematográfica ecuatoriana. Sospechaba que, si encontraba esos personajes, estaría en presencia de un síntoma que pondría en tensión los regímenes de representación y poder de la cultura ecuatoriana. Mis primeras indagaciones me condujeron directamente a la construcción del indio en el cine ecuatoriano. A lo largo de la historia del cine, en el Ecuador, la imagen de los trabajadores, las mujeres, los marginales ha sido poco abordada. Cuando lo ha sido, ha ocurrido de forma tangencial y, en todo caso, no existen continuidades históricas respecto de estos tratamientos. Mientras tanto, las representaciones de indígenas son una constante a lo largo del siglo XX y XXI aunque su desarrollo se centre mayoritariamente en el campo del cine documental.

Partiendo de esa constatación, surgieron algunas interrogantes. ¿Por qué entre todas las imágenes de subalternidad, la representación de indígenas fue tan importante en el cine ecuatoriano? En una sociedad donde han predominado los patrones de segregación racial, ¿es paradójico que su cine se haya dedicado a retratar y filmar indígenas? Brevemente diremos que las imágenes de indígenas jugaron un papel central en los proyectos blanco-mestizos de administración biopolítica de la población tanto a nivel nacional como a nivel global. En muchos casos, constituyeron un mito de origen de la constitución de la ecuatorianidad a partir del establecimiento de una continuidad histórica y un pasado común para todos los ecuatorianos; en otros, fueron una forma de rehabilitación de la población indígena a partir de la recuperación de una supuesta «nobleza indígena» (Muratorio, 1994: 130). Y en otros casos más, fueron objeto de la mirada de cineastas europeos que, siguiendo las huellas los científicos y naturalistas del siglo XIX, buscaban, en la riqueza natural y etnográfica, paraísos naturales al margen de la hecatombe de la historia europea y la civilización occidental en crisis (León, 2010: 40).

Por esta razón, las representaciones de indígenas que el cine registra deben ser leídas dentro de una serie de discursos visuales, producidos desde la mirada ilustrada, que, a lo largo del siglo XX,

sujetos a distintos procesos de subalternización en el video popular. Ver León (2005 y 2007) y Alvear y León (2009).

tendieron a generar conocimientos e imaginarios sobre los grupos subalternos con la finalidad de sujetarlos. Estos discursos buscaron conjugar el deseo moderno de igualdad y bien común con un profundo miedo social al diferente hipostasiado y racializado en la figura del indio (Prieto, 2004: 31). La representación del subalterno fue una de las estrategias por medio de las cuales los grupos hegemónicos garantizaron su dominación arrogándose la función de mirar y hablar por el subalterno³. Realizadores extranjeros y ecuatorianos fabricaron imágenes del indio a su medida y en función de sus deseos e intereses. Como lo ha demostrado Blanca Muratorio, las imágenes del indio fueron siempre un reflejo de las necesidades de los propios productores de las mismas:

la visión del indio fue siempre un reflejo de la propia identidad de los imagineros tanto europeos como blanco-mestizos, sean éstos los iluministas franceses, los criollos de la independencia o los etnógrafos contemporáneos (1994: 16).

Si las formas de poder tradicional ejercido por grupos oligárquicos y conservadores generaron la supresión del indígena del imaginario nacional, los discursos modernizadores inauguran una nueva forma de dominación que consistió en incluir al indígena en dicho imaginario. Intelectuales liberales y progresistas se plantearon la tarea de denunciar la marginación del indígena con la finalidad de fundar una nueva nación moderna de ciudadanos iguales ante la ley. Sin embargo, esta tarea realizada a través de múltiples medios (ciencia, literatura, arte, cine) estuvo sujeta a fuertes contradicciones. La visibilización inclusiva del sujeto indígena realizada a través de las tecnologías de la imagen reprodujo el viejo mito que consideraba a los pueblos indígenas como «la raza vencida» y celebraba el blanqueamiento y la occidentalización (Silva, 2004: 56). La producción tecnológica de imágenes de indígenas —iniciada con la fotografía y continuada por el cinematógrafo— fue impulsada por agentes nacionales o extranjeros empeñados en la rehabilitación de ese sujeto

3. Para una problematización sobre las tensiones entre representación, poder y subalternidad, ver Spivak (1998) y Grandin (2004).

victimizado por la conquista española. Fue parte de un proyecto general de construcción de un imaginario ilustrado que articula de forma ambivalente el discurso reivindicativo de la modernidad con legados coloniales y prácticas racistas.

De ahí, entonces, que la presencia permanente de representaciones de indígenas en el cine documental ecuatoriano requiera ser considerada como un fenómeno que desborda el campo específico del cine y que habla de un complejo entramado de relaciones de representación, etnicidad y poder que giran en torno a la imagen del subalterno.

Representación de indígenas

En la cultura visual republicana del Ecuador, los imaginarios contruidos alrededor de la figura del indígena juegan un papel fundamental en la construcción de una cultura ciudadana. Las imágenes reproducidas técnicamente completaron este proceso dando un nuevo estatus visual a la población indígena. Efectivamente, la reproducción técnica de imágenes, establecida con la fotografía y el cine, genera tres importantes transformaciones respecto del imaginario étnico. En primer lugar, permite el apareamiento de un conjunto de imágenes-archivo que son los primeros documentos fotoquímicos que dan testimonio del pasado de los pueblos indígenas. En segundo lugar, gracias a estas imágenes, se instaura una nueva visibilidad, basada en el realismo fotográfico, respecto de una población que había sido borrada de la escena pública bajo el régimen oligárquico. En tercer lugar, se inaugura una economía visual basada en la masificación de las imágenes que permite una producción, distribución y consumo ampliado de las imágenes de la alteridad dentro de las grandes ciudades.

Estos cambios, sin embargo, se produjeron articulados a una serie de valores y significados asociados con prácticas eurocéntricas y de roles coloniales. En el campo de la fotografía, las primeras representaciones de indios están asociadas a registros disciplinarios vinculados a la vigilancia y el control de la población indígena. Estos primeros registros corresponden a la identificación criminal y la an-

tropometría; en segundo lugar, a las tarjetas de visitas y los álbumes tipológicos; y en tercer lugar, a la evangelización. En el primer caso, los indígenas son fotografiados con la finalidad de tener un registro de identificación del poder. El indígena se convierte en objeto del dispositivo fotográfico únicamente cuando existe sobre él un proceso judicial o una investigación médica. Lucía Chiriboga nos recuerda que, en el Ecuador, existió una convergencia entre la fotografía de tipologías criminales y la fotografía antropométrica destinada a estudiar y clasificar a la población indígena.

En efecto, la fotografía de rostros, de frente y de perfil común a los registros judiciales, se utilizó entre nosotros, a caballo entre la investigación científica y la usurpación colonial, para fijar las características antropométricas de hombres y mujeres indígenas (Chiriboga, 2008: 97).

Las fotografías de Daquilema encadenado y sentenciado son posibles solamente porque el líder indígena iba a ser condenado a muerte luego de haber liderado un levantamiento contra el Estado.

En segundo lugar, las imágenes de indígenas se relacionan directamente con la representación costumbrista de oficios que explota el exotismo como forma de representación de la nación. Finalmente, muchos de los registros sobre los pueblos indígenas, especialmente aquellos realizados en la Amazonía, tienen íntima vinculación con el trabajo de evangelización. Como lo ha planteado Blanca Muratorio,

a diferencia de otras imágenes fotográficas contemporáneas fabricadas primeramente para los turistas, donde lo que se busca representar es el «buen salvaje», lo exótico, lo diferente, el otro en su «estado natural», la mayoría de imágenes creadas por o para los misioneros intenta «vender» otras mercancías: la domesticidad ya sometida, las almas ya salvadas, las costumbres salvajes ya abolidas (1992: 20).

En la tradición pictórica el indígena constituyó un personaje de gran importancia desde el siglo XIX, cuando se convirtió en un motivo central de la retórica costumbrista, indianista y posteriormente indigenista. Como lo han demostrado distintas investigaciones (Rodríguez, 2003; Carrión, 2003), en las primeras décadas del siglo XX, la pintura de indígenas va a estar inserta dentro de una serie de discursos y patrones de poder vinculados a la administra-

ción y gobierno de la población. Las representaciones de indígenas de este período son una especie de derivación del pensamiento político del indigenismo, la eugenesia y la medicina higienista. Según Ana Rodríguez, la pintura indigenista identificó la figura del indio con tipologías fijas, esencialistas y despolitizadas que se sustraen a los conflictos culturales, sociales y económicos. Dentro de estas tipologías, «el indio es un elemento fijo, un significado cerrado, una esencialización lograda través de la naturalización de su signo» (2003: 3). Estas identificaciones estetizadas de los sujetos sociales están asociadas al valor de lo telúrico. Traduciendo los discursos positivistas de la ciencia, la antropología física y la sociología, la representación pictórica redujo la subjetividad del indio a su constitución física. El cuerpo indígena «aparecía entonces ligado al paisaje andino y rural por sus características físicas, sus texturas rústicas y su cromática ocre» (2003: 6). En su estudio sobre Diógenes Paredes, María Del Carmen Carrión establece la influencia que tuvieron el discurso de la degradación racial propia de la eugenesia y las concepciones de la degeneración biológica de la medicina higienista sobre la representación del indígena. Para Carrión, la pintura indigenista presenta

una imagen del indígena a partir de la mancha o el estigma inscrito en el cuerpo semiótico del indio como una sombra deforme, una moral deteriorada y un sicología débil. Estas taras se han construido hasta una retórica del escarnio científico y desde una representación visual de la deformidad y casi animalidad del sujeto dominado (2003: 66).

Vigencia histórica del cine sobre indígenas

Las representaciones cinematográficas que se producen durante el siglo XX siguen de cerca los patrones narrativos y figurativos que estaban ya presentes en la pintura y la fotografía. Como en el caso de estas dos tecnologías de representación, el cine está atravesado por los discursos científicos, médicos y sociales del indigenismo. Gracias a la particular forma de operación del dispositivo cinematográfico, el filme va a continuar y completar la tarea de captura y visualización de la diferencia cultural. La tecnología cinematográfica va a llevar la vigilancia visual a instancias donde la fotografía y

la pintura no habían llegado. Gracias a la capacidad de grabar el movimiento y captar fragmentos de experiencia, el cine va a permitir nuevas formas de organización espacio-temporales. Estas formas de captura visual de la temporalidad van a operar en concordancia con los patrones de poder que subordinan a los sujetos subalternos a los imperativos de la nación y la modernidad.

Por estas razones, el horizonte histórico de desarrollo del cine indigenista está relacionado con procesos de construcción de la modernidad en el Ecuador. El cine indigenista surge en las primeras décadas del siglo XX asociado a los movimientos de modernización que reestructuraron la organización espacial, poblacional y política del país que ha sido descrita por Eduardo Kingman a partir del paso de la ciudad señorial a la ciudad moderna. La naciente cultura cinematográfica se desarrolla paralelamente a las prácticas de urbanización y ciudadanización que modelan los hábitos e intentan civilizar el cuerpo de los individuos y el cuerpo social (Kingman, 2008: 326). Igual que la eugenesia y el higienismo, el discurso cinematográfico indigenista se propuso la tarea de denunciar las inhumanas condiciones de vida de los pueblos indígenas con la finalidad de concienciar a la Iglesia, al Estado y al mundo civilizado de la necesidad de rehabilitación de este sector de la población. Dentro de una cultura visual en crecimiento, el cine indigenista trasladó los problemas vinculados al cuerpo y la salud de la población al campo de la economía bidimensional de la imagen. La tarea pedagógica del filme indigenista se vinculó con la responsabilidad pública de civilizar a los indios y a la función ilustrada de preservación del alma nativa (Prieto, 2004).

Por ello el horizonte de vigencia histórica del cine indigenista se relaciona con los procesos de modernización que se producen entre los años 20 y los 80 del siglo pasado. Los primeros filmes indigenistas se producen efectivamente paralelos al desarrollo urbano, la modernización de la cultura, el predominio del pensamiento liberal y el paradigma homogenizador del nacionalismo. En este ambiente confluyen: el desarrollo de las tecnologías visuales, la incipiente cultura cinematográfica y los nuevos parámetros de administración de la diferencia cultural. Como lo planteamos en otro lugar, para los años 80 suceden importantes transformaciones en el campo social, cultu-

ral y tecnológico que detonan la crisis del cine indigenista. Por un lado, los procesos de modernización han entrado en crisis, mientras la nación es cuestionada por los movimientos interculturales y la globalización. Por otro lado, el movimiento indígena consolida su presencia política y simbólica cuestionando el concepto unitario de Estado y el blanqueamiento de las clases medias. Finalmente, la tecnología cinematográfica empieza a ser sustituida por la tecnología videográfica que abarata los costos y tiene efectos democratizadores en términos de producción (León, 2006: 73).

El documental indigenista

En este libro, consideramos como *documental indigenista a un conjunto de filmes rodados por distintos actores no indígenas que usan la tecnología cinematográfica con la finalidad de producir imágenes de sujetos indígenas que atienden al régimen discursivo del indigenismo*. Esta ceñida definición quizá puede resultar estrecha si se considera la multiplicidad de registros y las diversas negociaciones que se pueden establecer alrededor de la representación cinematográfica. Sin embargo, atendiendo a los regímenes de representación, los usos políticos y las matrices epistémicas que dan sentido al discurso indigenista en el caso ecuatoriano, creemos necesario reservar la categoría de documental indigenista para caracterizar una manera de funcionar de la tecnología, la estética y las convenciones cinematográficas al servicio de determinados proyectos políticos, que les dan un lugar dentro del sistema general de la cultura.

Por supuesto que existen diferentes lugares de enunciación desde los cuales se produce el filme indigenista. Siguiendo el modelo propuesto por Todorov, podemos decir que en cada filme existen graduaciones significativas en los planos axiológico (valores), praxiológico (valor) y epistemológico (conocimiento)⁴. Cada pelí-

4. Tomo la tipología de relación con el otro que estableció Todorov (1992) para el análisis de los discursos de la conquista americana con beneficio de inventario, ya que, como lo planteo, el posoccidentalismo esta tipología es here-

cula está atravesada por una gama de discursos que va desde la inferiorización del otro hasta una cierta reivindicación de sus valores; existen películas que miran a los pueblos indígenas con gran distancia y objetividad, mientras otras se identifican con algunos aspectos de su cultura; finalmente encontramos desde documentales absolutamente monológicos estructurados desde una conciencia occidental hasta discursos filmicos donde conviven de forma contradictoria las voces culturales y las cosmovisiones de distintos agentes en un mismo filme.

Sin negar que esta variedad efectivamente existe, la tesis central de este libro sostiene que esta gama combinatoria a distintos niveles es menos plural de lo que parece. Todas estas variaciones están ordenadas dentro de una economía de poder y dominación de las poblaciones que marca los límites de la enunciación indigenista. La visibilización del indígena producida con la tecnología cinematográfica existe al interior de una serie de patrones estéticos, culturales y civilizatorios que determinan su rango de variaciones. *El dispositivo cinematográfico, en tanto tecnología social y aparato semiótico, expresa un régimen discursivo y visual que configura un determinado tipo de sujeto inmerso en relaciones de dominación y poder*.

Lo que consideramos como un documental indigenista está circunscrito por tres parámetros: el medio técnico, el género cinematográfico y el discurso indigenista. En primer lugar, tenemos al cine como medio tecnológico, uno de los grandes inventos del siglo XX, época durante la cual se produce la incorporación del indígena al Estado-nación. La tecnología cinematográfica, con su poder para generar efectos de realidad, constituye una poderosa fuente de imaginarios sociales. En segundo lugar, hay que considerar al documental como un género establecido alrededor de determinados valores, convenciones e instituciones cinematográficas. A esto hay que añadirle la importancia que va a tener este género en la historia del cine ecuatoriano. Durante las primeras décadas del siglo XX, las formas narrativas de no-ficción se imponen ante la escasez de filmes

dero de la teleología hegeliana y la estructura binaria del pensamiento occidental que considera al yo y al otro como construcciones de esencialidades. Para una crítica del libro de Todorov, ver Coronil (1998).

argumentales. Durante los años 70 y 80, cuando la narrativa de denuncia social estaba en boga, fue el género preferido de los cineastas ecuatorianos. En el contexto de efervescencia política que se vivía en toda América Latina, los realizadores optaron por el formato documental como la forma privilegiada para abordar problemáticas políticas, sociales y culturales. Entre ellas, la cuestión indígena. En tercer lugar, nos focalizamos en el indigenismo porque éste fue un discurso ilustrado que jugó un importante papel en los procesos de modernización en América Latina. Su tarea fundamental fue la de abogar por la incorporación de la población indígena al seno del Estado-nación, de ahí su papel modernizador.

La tecnología cinematográfica

La particular forma de operación del aparato cinematográfico y su tecnología va a generar efectos psicológicos, sociales y culturales que deben ser considerados en el análisis del documental indigenista⁵. Según varios autores, el cine es un arte que depende en gran medida de la tecnología, y sus imágenes están producidas a través de complejos procedimientos que necesitan ser considerados. Según Román Gubern,

la imagen cinematográfica es producto de una ilusión óptica generada a partir del doble movimiento del análisis fotográfico de la realidad visual dinámica, descompuestas en imágenes estáticas consecutivas, y de su posterior síntesis o recomposición en la fase de proyección de tales imágenes sobre una pantalla (1987: 255).

Georges Sadoul dejó establecido que el fenómeno cinematográfico es producto de tres investigaciones desarrolladas durante el siglo XIX: la fotografía, la linterna mágica y la persistencia retiniana (1980: 5 y ss.). Cada una de estas investigaciones va a darle al cine

5. Según varios autores, la tecnología, entendida como conocimiento científico aplicado a la producción, debe ser analizada a partir de las necesidades colectivas dadas en ciertas condiciones materiales y dentro de estructuras económicas, sociales y políticas. Ver Sel, 2004: 216.

sus principios de funcionamiento químico, físico y fisiológico respectivamente. La fotografía, basada en el principio de la fotosensibilidad de determinados compuestos químicos, dotó al cine de la capacidad de grabar una secuencia de impresiones luminosas que son la base de sus imágenes-movimiento. La linterna mágica, establecida sobre el principio físico de la proyección luminosa, aportó el sistema de proyección gracias al cual el cine se convirtió en un espectáculo público. La persistencia retiniana, capacidad que tiene el ojo humano de guardar por unas fracciones de segundo la imagen de un objeto aún cuando éste haya desaparecido, permitió la creación de la ilusión de movimiento que es el rasgo característico del realismo cinematográfico.

Por su parte, Jean-Louis Baudry, en su crítica a las concepciones idealistas y fenomenológicas, dejó establecida la importancia de considerar la base técnica, los dispositivos que sostienen la experiencia cinematográfica y los efectos ideológicos que de ella se desprenden. El crítico francés propuso comprender esta base técnica a partir de un complejo circuito integrado por un dispositivo de inscripción y otro de proyección. Dentro de la primera línea del circuito estaría ubicado lo real-objetivo, la cámara, la película y el registro sonoro; dentro de la segunda línea del circuito se ubicarían la pantalla, el proyector y el filme. Más tarde, a este circuito de dos líneas Bordwell y Thompson añadirán una instancia intermedia compuesta por el dispositivo positivador, que transforma la película negativa en el positivo listo para ser proyectado; de esta manera, para estos autores estadounidenses, la tecnología cinematográfica está integrada por tres grandes dispositivos: la cámara, la positivadora y el proyector:

la cámara, la positivadora y el proyector son variantes de una misma maquinaria básica. La cámara y el proyector controlan el movimiento intermitente de la película ante una fuente luminosa. La diferencia fundamental estriba en que la cámara recoge la luz desde fuera de la máquina y la enfoca en la película, mientras que, en el proyector, la máquina produce la luz que brilla en la película en una superficie exterior. La positivadora combina ambos dispositivos. Al igual que el proyector, controla el paso de la luz por la película impresionada (el negativo o positivo original). Al igual que la cámara, enfoca la luz para formar una imagen (en el rollo de la película virgen) (Bordwell y Thompson, 2007: 6).

El documental

Durante mucho tiempo, en la teoría cinematográfica el documental fue subvalorado como objeto de estudio; sin embargo, en las últimas tres décadas se ha producido un importante desarrollo alrededor de este particular discurso audiovisual. Si bien la primera generación de documentalistas dejó sentadas algunas ideas sobre aquello que debía entenderse como documental, no es sino hasta la segunda posguerra cuando el género documental empieza a ser definido. Cineastas como Robert Flaherty y John Grierson empezaron a usar la palabra *documentaire*, de la raíz *document*, para distinguir sus largometrajes de viajes de cortometrajes que presentaban registros puramente científicos. Para Grierson, hablar de documental era hablar de «el tratamiento creativo de la actualidad» (Ellis, 1989: 5). Por esta razón, al filme documental se le adjudicó la capacidad de reconstruir los procesos en pleno desarrollo de la realidad. A diferencia del cine de ficción, las películas documentales mostraban acontecimientos inacabados que estaban sucediendo en el mismo momento de ser filmados. En tal virtud, el realizador Bela Balazs sostuvo:

la presentación de la realidad de estas películas difiere esencialmente de todos los otros modos de presentación en que la realidad que está siendo presentada no está aún completa; esta [la realidad documental] todavía está en la fabricación mientras la presentación está preparándose. El artista creativo no necesita zambullirse en su memoria —evocar lo pasado—, él está presente en el acontecimiento y participa en el mismo (Wells, 2002: 213).

A mediados del siglo XX, la preocupación que habían tenido los realizadores por definir el género documental se convierte en una prioridad. Así, como lo recuerda el realizador y crítico Paúl Rotha, en 1948, la Unión Mundial de Documentalistas definió al documental de la siguiente manera:

todos los métodos para grabación en celuloide, de cualquier aspecto de la realidad, interpretado por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismos, que interesen ya sea a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y am-

pliar el conocimiento y la comprensión humana, planteando problemas verdaderos así como las vías para resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas (Sel, 2004: 121).

En esta definición, puede constatarse una primera asimilación entre tecnología cinematográfica y género documental, correspondencia entendible para una época en que la televisión empezaba a imponerse en las audiencias masivas del primer mundo. Efectivamente, muchos de los esfuerzos que se hicieron para definir el género documental buscaron diferenciarlo de los formatos televisivos y géneros informativos⁶. Sin embargo, en la actualidad resulta claro que la definición del documental ha sido reformulada por las nuevas condiciones de producción, distribución y consumo abiertas por los canales especializados de la televisión y la tecnología del video⁷. Un segundo aspecto de la definición citada es la apelación a la realidad, sea ésta aludida fielmente o reconstruida de forma sincera. A diferencia del cine argumental, el relato documental trabaja sobre fenómenos que escapan al dominio tecnológico y a la intervención del realizador. Por esta razón, Erik Barnouw sostiene que

los verdaderos documentalistas sienten pasión por lo que encuentran en las imágenes y en los sonidos, que siempre les parecen más significativos que todo cuanto puedan inventar. Esos documentalistas pueden servir como agentes catalizadores; no son inventores (1996: 313).

Quizás este aspecto es una de las constantes que van a ser retomadas en la actualidad para la conceptualización del género, como lo veremos más adelante. Finalmente hay un tercer aspecto en la de-

6. En torno a esta necesidad, en Francia surge el concepto de documental de creación. Según Yves Jeanneau, «el documental de creación trabaja con la realidad, la transforma —gracias a la mirada original de su autor— y da prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura. Se distingue del reportaje por la maduración del tema tratado, por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad de su autor». Ver Guzmán (2002: 83).

7. Aun cuando es claro que el género documental no puede ser definido por la tecnología cinematográfica, en este libro hemos optado por circunscribir nuestro campo de estudio a partir de la intersección de tres variables: la tecnología cinematográfica, el género documental y el discurso indigenista. Esta decisión metodológica responde a las particulares condiciones históricas y políticas del filme indigenista más que a un determinismo tecnológico.

finición citada por Rotha que tiene singular relevancia; nos referimos a la implicación de facultades emocionales y cognitivas que acompañan la relación del filme documental con su espectador. Efectivamente, el género documental, a diferencia del relato informativo, exige la construcción de un discurso en el que deseo, conocimiento y significación están íntimamente relacionados.

Frente a lo sostenido por los propios documentalistas, en las últimas décadas la definición del género se ha transformado en una preocupación de los teóricos e investigadores del cine. Desde distintos enfoques que apelan a los lenguajes, las formas, los valores, los sujetos implicados, las intenciones comunicativas y las instituciones implicadas, se han conceptualizado los parámetros para definir la práctica documental. Así por ejemplo, Jack Ellis sostiene que la especificidad del filme documental se puede definir a partir de a) los sujetos; b) los propósitos, puntos de vista o aproximaciones; c) las formas, los métodos y técnicas de producción, y d) las formas de experiencias que ofrecen a sus audiencias. En primer lugar, los sujetos representados en el documental son personas reales ubicadas en la misma contemporaneidad de los realizadores. En segundo lugar, el propósito del relato documental es entender e interpretar los eventos, los lugares, las instituciones y problemas relacionados con esos sujetos. En tercer lugar, la forma de uso de la imagen y el sonido es sustancialmente distinto de la dramaturgia convencional. Las formas narrativas del documental se basan en la exposición, argumentación, ordenamiento e interpretación de temas que existen previamente a la realización de la película. En cuarto lugar, el documental prescinde de actores y trabaja con personas reales que se autorrepresentan a sí mismas, y usualmente trabaja en locaciones que no han sido fabricadas por los documentalistas. Finalmente, el género establece una particular manera de relacionarse con su público, basada en una estética de la experiencia, que se pregunta por el otro que está siendo filmado más que por el mérito artístico del realizador (Ellis, 1989: 2-3).

Por su parte, Gustavo Aprea (2005) sostiene que el término *documental* hace alusión a una categoría bastante lábil dentro de la cual se incluyen distintos productos audiovisuales que generan un conjunto de expectativas diferenciadas de aquellas producidas por el len-

guaje de ficción, la información o la experimentación. Según Aprea, dentro de las múltiples conceptualizaciones sobre el fenómeno documental existen cinco regularidades que pueden ser definidas en los siguientes postulados:

- a) Los documentales se definen a partir de sus diferencias explícitas con la ficción.
- b) En la definición de los documentales, hay una valoración implícita de la indicialidad de las imágenes con que trabajan los lenguajes audiovisuales.
- c) Los documentales tienen una forma de organización del texto que difiere de la narración ficcional por sus digresiones o la utilización de otras formas de configuración del texto audiovisual.
- d) El documental se legitima y especializa por sus relaciones con las prácticas extradiscursivas.
- e) Los documentales presuponen la existencia de un universo diegético preexistente a su registro.
- f) El documental constituye un tipo de enunciación específica basada en la posesión y el deseo del conocimiento que circula entre el enunciadador y el enunciatario.

Tanto para Ellis como para Aprea, la diversidad de prácticas documentales establece una compleja relación entre la representación cinematográfica y una realidad histórica y social preexistente. Para los dos autores, esta relación implica que la imagen cinematográfica se transforma en una constatación material de la existencia de sujetos, espacios y acciones que se desarrollan de manera independiente a la forma fílmica. Esta relación, basada en la impresión fotográfica con la que opera el cine, ha sido pensada en unos casos como fotogenia (Delluc), semejanza (Bazin), analogía (Sartre) o huella (Derrida); y en otros casos, alrededor de los debates que en el campo de la teoría de la imagen y la semiología se relacionan con la indicialidad. Cabe recordar que la imagen índice es producto de una impresión por parte de un objeto real que da cuenta de la existencia espacio-temporal de un acontecimiento legible a partir de determinados códigos (Schaeffer, 1990: 39 y ss.). En segundo lugar, para los dos autores citados el género documental plantea una serie de pro-

cedimientos, lenguajes y métodos de producción y trabajo que se expresan en un uso alternativo de la figuración y la narración respecto de los discursos de ficción. Finalmente, para ambos autores el discurso documental implica un pacto comunicativo que plantea códigos específicos de lectura por parte del público y las audiencias.

Desde una perspectiva institucional, Bill Nichols ha resaltado novedosas consideraciones en la definición del documental. Para el autor estadounidense, el documental —más allá de ser un género audiovisual caracterizado por ciertas determinaciones formales— es una práctica regulada por determinadas instituciones sociales como son las compañías productoras, las organizaciones profesionales, los festivales, el mercado, los centros de formación, las universidades, la crítica, etc. Para Nichols, el documental, en tanto práctica institucional, está definido por una serie de patrones y apoyos materiales establecidos por la comunidad de agentes que se relacionan con la producción, circulación y consumo documental. Según este criterio: «documental es aquello que producen quienes se consideran a sí mismos documentalistas [o están relacionados con el mundo del documental]» (1991: 55). Sintetizando, diríamos que, para este autor, el documental abarca un conjunto de relatos audiovisuales cuyas imágenes provienen del mundo histórico y que están legitimados por un conjunto de instituciones y comunidades discursivas. Los filmes documentales

llevados por una preocupación fundamental por la representación del mundo histórico, surgirán y se verán enfrentados a diversos principios organizativos, patrones de distribución y exhibición, estilos, estructuras, técnicas y modalidades espectatoriales (Nichols, 1991: 45).

El indigenismo

El indigenismo fue un discurso y una práctica de capital importancia para entender el proceso histórico de América Latina. Durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, este discurso se constituyó en el eje fundamental para la administración de la diferencia cultural, especialmente en la región andina. El indigenismo, como expresión de pensamiento, orientó la construcción

de políticas de Estado frente a la población indígena; a través de su expresión literaria, pictórica y visual permitió la construcción de un imaginario funcional al proyecto modernizador.

El indigenismo es incomprensible sin el contexto colonial del cual arranca sus concepciones. Según Mark Cox (2002), «la narrativa indigenista es un movimiento multifacético que tiene sus raíces en el trauma de la conquista». Fue una respuesta de sectores intelectuales progresistas a la brutal expansión de Occidente sobre América y un intento de reivindicar a la población indígena que había sufrido los excesos del poder colonial. Como lo ha demostrado Deborah Poole, su origen remoto se encuentra en el siglo XVIII en la «leyenda negra» originada en la censura de los excesos irracionales de la colonización española por parte de la ilustración francesa (2000: 59). Por esta razón, los relatos indigenistas fueron celebrados como discursos de denuncia de la crueldad ejercida contra el cuerpo del indio, o bien como un discurso transculturador que permite la inserción de imágenes y voces subalternas en la cultura moderna.

El indigenismo surgió en pleno contexto de la proclamación de las repúblicas nacionales y la instauración de los proyectos modernizadores en América Latina. Fue un discurso producido por la intelectualidad progresista que trató de incorporar a la población indígena a la ciudadanía y al mercado. A través de distintos dispositivos educativos, políticos y económicos, buscó sacar al indígena del régimen de explotación servil y sujeción política gamonalista en el que se encontraba inmerso, para conducirlo hacia un régimen de explotación capitalista y a una política de la administración de la vida civil. Por un lado, como lo ha propuesto Catherine Saintoul,

el indigenismo, trataría de reemplazar una dominación por otra, de destruir las defensas de las sociedades indígenas para incorporarlas fácilmente al desarrollo capitalista (1988: 41).

Por otro lado, funcionó como una manera de administración de las diferencias culturales al interior del Estado-nación. Gracias a la narrativa indigenista, las prácticas y saberes de los pueblos indígenas, su cuerpo y su voz, se volvieron sujetos de las formas de representación política del Estado y las formas simbólicas de la nación. Por

ello, el indigenismo determinó una traducción y reducción del cuerpo y la voz del subalterno a distintos regímenes de visibilidad y discursividad asociados con el Estado y el capitalismo.

No obstante, el relato indigenista articula de forma ambivalente legados coloniales y valores modernizadores. Bien puede ser leído como una continuación moderna e ilustrada de los patrones coloniales de dominación. La narrativa indigenista no fue capaz de poner en discusión las formas de dominación coloniales, sino que, por el contrario, las consolidó al mantener sus presupuestos fundamentales. Prácticas y saberes que sirvieron para la dominación colonial fueron reproducidos al interior del proyecto modernizador del indigenismo. De ahí que el crítico indígena Armando Muyulema sostenga que

el indigenismo, como movimiento cultural, cae en las trampas de la modernización. [...] El indigenismo comparte un imaginario marcado por la herencia colonial y las polaridades sociales con las que esta invita a pensar la realidad (2001: 281).

Como lo ha planteado Saintoul, la literatura indigenista afirmó por otras vías el discurso etnocéntrico y racista del colonizador que pretendía combatir. De ahí que, siguiendo a J. L. Herbert, considere al indigenismo como una fase particular de la dialéctica colonial en la cual el colonizador ha dejado de ser abiertamente racista para elaborar una metafísica humanista, aparentemente igualitaria, en la cual el antagonismo es cuidadosamente eliminado (Saintoul; 1988: 21). Para los intelectuales letrados, alineados ideológicamente con la cultura ilustrada proveniente de Europa, el indio era considerado como un ser sin cultura ni capacidades de defenderse por sí mismo. Por esta razón, era presa de la violencia y explotación de los poderes tradicionales. De ahí que el letrado se autoimponga la tarea de redimirlo e incorporarlo a la sociedad como única manera de alcanzar la civilización y el progreso. Por esta razón, José Antonio Figueroa critica fuertemente este tipo de narrativas y sostiene que

la contribución principal del indigenismo sería la de promover la voz de los expertos, junto a la acción de los poderes tradicionales en una acción redentora que, en rigor, distanció a los indígenas de lo público (Figueroa, 2000: 294).

De este modo, el discurso indigenista va a traer un cuestionamiento fundamental relacionado con la problemática de la representación del sujeto subalterno y los dramas del vicariato letrado. El intelectual se ve abocado, como lo ha planteado Josefina Ludmer, a «generar sub-alteridades o sub-alternidades, hablar por el otro, hablar del otro, hablar el otro: usarle la voz, dársela» (2000: 19). Como lo ha planteado Andrés Guerrero, tras las narrativas blanco-mestizas de la redención indígena que reaparecen en el siglo XIX y XX, se esconden dos efigies de herencia colonial. Por un lado, la imagen de un indio pasivo desprovisto de voluntad e incapaz de expresarse y asumir su propia defensa. Por otro, el semblante magnánimo del intelectual mestizo condescendiente hacia los inferiores étnicos; de ahí que Andrés Guerrero use acertadamente una «imagen ventrílocua» para referirse a estas narrativas de defensa de los indios (1994: 198).

Gran parte de los documentales realizados en el Ecuador se alimentan de la tradición modernizadora de los discursos indigenistas. A pesar de sus diferencias, la gran mayoría de filmes citan y recitan sin mucho cuestionamiento una serie de tropos, figuras y estereotipos provenientes del ensayo, la literatura y la plástica indigenista. Ya sea desde una concepción civilizadora o nacionalista, actualizan la puesta en escena del metadiscurso del indigenismo. A través de este discurso tutor, se afirma una imagen decimonónica, esencialista y rígida que no termina de desaparecer. Mediante una serie de procedimientos, el indio es concebido como un ser primitivo o una víctima indefensa de la sociedad, y que vive en armonía con la naturaleza. Como lo han planteado Alvarado y Mason, al estudiar el caso del retrato fotográfico, la imagen de indígenas conseguidas a través de dispositivos técnicos no es una mera impresión sino que, al contrario, implica una «estética de los recursos y procedimientos de montaje y dramatización de lo “etnográfico”» (2001: 243). A tono con esta concepción, los pueblos indígenas son filmados dentro de una particular estética que traspone, a través de la imagen cinematográfica, los significantes establecidos con los cuales la sociedad ecuatoriana y la cultura occidental han signado al indio. A lo largo del siglo XX, los indígenas son filmados en actitud pasiva, realizando tareas de caza, pesca, artesanía o sobrevivencia en escenarios naturales. Ya sean representados individual o colectivamente, los persona-

jes indígenas son retratados como seres despolitizados vinculados a representaciones telúricas y naturalistas, siguiendo los patrones del indigenismo literario y pictórico.

Captura cinematográfica de la diferencia cultural

Apetito de otredad

La producción de otredad fue una de las consecuencias no deseadas de las políticas de la identidad planteadas por el pensamiento moderno que tendió a organizar el mundo en categorías binarias integradas en una matriz jerárquica. Desde el campo de la filosofía, Jacques Derrida argumentó que el pensamiento occidental fue fundado en una oposición de términos entre los cuales no es posible la coexistencia pacífica y simétrica, siempre «uno de los términos se impone al otro axiológica y lógicamente» (1977: 55). Frente la categoría de la identidad, inevitablemente aparece su sombra: la otredad, aquello que tiene que ser negado y expulsado para construir los vínculos de afinidad y pertenencia. Contra la incertidumbre y labilidad de la subjetividad y la socialidad, el pensamiento moderno establece los conceptos de identidad y otredad con la finalidad de dominar aquello que aparece como ajeno y desconocido. Desde el campo de la antropología, Marc Augé sostiene que el sentido social, sea individual o colectivo, se articula en torno a dos ejes: el de la pertenencia o identidad, y el de la relación o alteridad. En el primero de estos ejes, se establecen los sucesivos tipos de pertenencia que definen las identidades; en el segundo, se ponen en acción las categorías más abstractas y relativas del sí mismo y del otro. A pesar de la ambigüedad y ambivalencia que acecha a estas dos polaridades, Augé las reivindica como fundamento cultural de los vínculos de pertenencia y relación de los individuos y las sociedades. «La pareja identidad/alteridad remite, por una parte, a una doble oposición entre individuo y colectividad, por otro lado, al sí mismo y al otro» (1996: 36). Es quizá por esta razón que todas las tecnologías de re-

presentación modernas apelan a categorías de identidad y otredad; y el cine no es una excepción.

Desde su apareamiento, el cine prestó atención a los pueblos originarios poco conocidos para la sociedad occidental. La tecnología cinematográfica radicalizó el realismo óptico de la fotografía y le dio un nuevo impulso al deseo de ver y conocer pueblos y sociedades distantes. La capacidad técnica de producir imágenes en movimiento nace signada por un apetito de otredad. Basta recordar que en 1894, William Dickson grababa en Nueva York imágenes de los indios sioux con el kinetoscopio de Edison y que en 1985 Félix-Louis Regnault realizaba en París el primer registro de una mujer ouolova en una exposición etnográfica sobre el África con el cronofotógrafo de Marey. Lo cual nos lleva a pensar que el propio invento de la tecnología cinematográfica nace estimulado por la necesidad de aproximación y apropiación de la imagen del otro. Como lo ha planteado Marc Henri Piault, el surgimiento de la tecnología cinematográfica y la necesidad de conocimiento de los pueblos no europeos no son una simple coincidencia. El cine y la etnología surgen paralelamente a finales del siglo XIX, como una expresión de la racionalidad científica que se propuso clasificar, inventariar, coleccionar la diversidad natural, social y cultural del mundo como parte del proyecto de expansión y civilización moderno. El trabajo documental de fotógrafos y cineastas va a sumarse a la labor de misioneros, comerciantes, aventureros, geógrafos y naturalistas que permitieron incorporar las distintas regiones y culturas del planeta al esquema de la civilización occidental.

La puesta a punto de una observación dinámica y totalizadora, el «paso sobre el terreno» y, por lo tanto, la experimentación, convertían al cine y la etnografía en hermanos gemelos de una empresa común de descubrimiento, de identificación, de apropiación y, quizá, de absorción y asimilación del mundo y de sus historias (Piault, 2000: 19).

A partir de la captura del tiempo, la tecnología cinematográfica posibilitó la capacidad de transportar fragmentos de experiencia, que se corresponden con la diversidad de espacios y culturas del planeta, y concentrarlos en el orbe occidental. De ahí que se entienda la íntima relación entre la captura del tiempo en la imagen que posibilitó

la tecnología cinematográfica y el apetito de otredad cultural que caracterizó a las sociedades moderno-coloniales a finales del siglo XIX⁸.

En uno de sus célebres ensayos, Stuart Hall se pregunta sobre el funcionamiento de las prácticas significativas y su apelación a la diferencia cultural. Frente a la evidencia de que los regímenes de representación producen y reproducen permanentemente identidades y otredades, el crítico inglés se hace la pregunta: «¿Por qué la diferencia importa?» (1997: 234). De manera similar, nos preguntamos ¿por qué la imagen del otro es tan importante para el cine? La respuesta de Hall es que los sistemas lingüísticos, comunicacionales, culturales y psíquicos necesitan producir diferencias para su funcionamiento. El cine no se sustrae a las formas de operación de estas estructuras. La tecnología, la significación y el placer asociado al fenómeno cinematográfico se basan en la articulación de la diferencia a múltiples niveles. En su momento, Jean-Louis Baudry planteó que la misma tecnología cinematográfica opera a partir de la producción y borramiento de las diferencias que existen entre cada uno de los fotogramas que componen la imagen fílmica (1974: 59). Por otro lado, Serge Daney considera que el mismo concepto de imagen se define por la presencia crítica de la alteridad que escapa al régimen de la información y los consensos de la comunicación (2004: 269). Esta implicación de la alteridad o la diferencia en la base tecnológica y significativa del cine nos lleva a pensar en la relación del fenómeno fílmico, surgido en el seno de la cultura industrial europea, con las otras culturas.

A riesgo de hacer juicios absolutos, sostenemos que la práctica cinematográfica se estructura en tensión con la diferencia cultural. Recordemos que la tecnología del cine surgida en el seno de la Europa industrial es parte del gran sueño frankensteiniano del siglo XIX según el cual la sociedad moderna intentó la dominación científica de todas las instancias de la vida para exorcizar el temor a lo desconocido.

8. Admitiendo este ajustado apunte de Piault, resulta sintomática la poca importancia que el antropólogo francés presta al fenómeno del colonialismo. Para comprender la relación entre cine y alteridad, no sólo es necesario pensar la razón taxonómica de la modernidad sino también las jerarquías introducidas por el colonialismo y la colonialidad. Ver Colombres (1985), Sohat y Stam (2002) y León (2005).

El cine puede ser comprendido como una forma de dominar todo aquello que era desconocido para el hombre europeo: el tiempo, la muerte y el otro. De ahí que la capacidad de registrar el movimiento y la narración propios del cine surja signada por la captura e incorporación de la alteridad cultural. Por un lado, los primeros relatos argumentales despliegan una serie de tipos y estereotipos asociados a la aventura del descubrimiento de lo oculto, salvaje y desconocido, que espera más allá de la realidad civilizada. Recordemos aquellas imágenes de alienígenas salvajes de la película *Viaje a la luna* (1902) de Georges Méliès. Por otro lado, el documental surge asociado a la necesidad de producir conocimientos e imaginarios sobre aquellas sociedades que aún no lograban ser dominadas por la razón ilustrada, la sociedad industrial y la cultura del espectáculo. El propio género documental tiene su origen en la necesidad de dar testimonio de las formas de vida humana en regiones calificadas por los europeos como inhóspitas. *Nanouk of the North* (1922), de Roberty Flaherty, considerada como el certificado de nacimiento del género documental, ejemplifica este discurso a partir del relato de la vida de una familia esquimal en el noroeste del Ártico⁹.

Cine, biopoder y performatividad

El cine y el poder tradicionalmente han sido pensados como dos campos separados. Por un lado, se ha considerado al cine como una tecnología, un discurso y una práctica relacionada a los campos de la estética, la comunicación y la semiótica. Por otro lado, se ha concebido al poder en relación con el Estado y sus distintos aparatos de administración política y jurídica. Esta forma separada de conceptualizar las dos realidades ha impedido abordar problemáticas relacionadas tanto con las formas de operación del poder al interior de las prácticas cinematográficas como los usos que hace el

9. En este punto seguimos a Said (2001), quien lanzaba la polémica tesis de que sin el imperialismo no existiría la novela europea. De forma similar creo que sin el colonialismo y la forma colonial de administración de la diferencia no existiría las narrativas argumentales y documentales del cine euro-norteamericano.

poder de las tecnologías visuales en la vida cotidiana. Por esta razón planteamos la necesidad de estudiar las prácticas cinematográficas desde una concepción genealógica.

En un contexto caracterizado por la primacía de la imagen y el predominio de los medios de comunicación, nos proponemos examinar la práctica cinematográfica tomando en cuenta la analítica del poder propuesta por Michel Foucault. Siguiendo la concepción foucaultiana del poder¹⁰, se hace posible pensar los regímenes específicos de dominación y las formas particulares de modular la subjetividad relacionadas con el dispositivo cinematográfico. A lo largo de su extensa obra, el pensador francés se empeñó en estudiar los operadores materiales a partir de los cuales se producen las formas de sometimiento, sujeción y subjetividad (Foucault, 1980: 143). Con base en esta premisa, es necesario pensar las tecnologías y los discursos cinematográficos dentro de un amplio juego de relaciones, saberes, dispositivos, tecnologías, normativas e instituciones que han moldeado la subjetividad. Para realizar esta tarea, se hace necesario plantearse un conjunto de preguntas alrededor de los mecanismos específicos de funcionamiento del poder. Como lo ha señalado Edgardo Castro, estas preguntas pueden ser formuladas de la siguiente manera:

La pregunta de Foucault no es «¿qué es el poder?», sino «¿cómo funciona?». Desde las extremidades, desde un punto de vista positivo y reticular sobre el poder, habrá que preguntarse: a) qué sistemas de diferenciación permiten que unos actúen sobre otros (diferencias jurídicas, tradicionales, económicas, competencias cognitivas, etc.); b) qué objetivos se persiguen (mantener un privilegio, acumular riquezas, ejercer una profesión); c) qué modalidades instrumentales se utilizan (las palabras, el dinero, la vigilancia, los registros); d) qué formas de institucionalidad están implicadas (las costumbres, las estructuras jurídicas, los reglamentos, las jerarquías, la burocracia); e) qué tipo de racionalidad está en juego (tecnológica, económica) (Castro: 2004: 264).

10. Esta concepción está asociada a una axiomática que, según Foucault, puede sintetizarse de la siguiente manera: a) el poder no es una sustancia sino una relación, b) el poder no se posee sino se ejerce, c) es una situación dinámica caracterizada por una relación estratégica inestable, d) no está concentrado en el Estado sino que se ejerce desde todo el tejido social, e) no es represivo sino positivo y productivo, f) la libertad es una potencialidad al interior del poder, g) por tanto la respuesta al poder no radica en la liberación sino en la resistencia (1980: 163 y ss.). Ver también David Halperin (2000: 38-39).

Estas preguntas volcadas al campo del cine nos llevan a pensar en la forma específica en que operan el dispositivo cinematográfico y su tecnología dentro de la economía moderna del poder. En primer término, nos exigen pensar las formas por medio de las cuales el dispositivo cinematográfico estructura un sistema de empoderamiento y subalternización de unos actores sobre otros. En segundo lugar, se establece todo un conjunto de prerrogativas alrededor de la capacidad de filmar y representar, fundada sobre la industria y la profesión cinematográfica. En tercer lugar, hay que tomar en consideración las particularidades tecnológicas del registro cinematográfico dentro del establecimiento de las diferenciaciones y prerrogativas. En cuarto lugar, es necesario pensar la práctica cinematográfica en su íntima vinculación con otras instituciones culturales que la determinan, sean éstas ordenamientos jurídicos, reglamentos, organizaciones o establecimientos públicos y privados que operan a nivel nacional e internacional. En quinto lugar, es necesario pensar la lógica de las prácticas y procesos cinematográficos en virtud de los puntos anteriores.

Como lo han estudiado diferentes autores, en muchos pasajes de la obra de Foucault existe una preocupación por la interrelación entre mirada y poder. Según Gilles Deleuze, toda formación discursiva sustenta una «voluntad de verdad» que se articula en dos órdenes: las prácticas no discursivas que dan origen a la visibilidad y las prácticas discursivas que dan origen a los enunciados. En tal virtud, la verdad no sólo se articula a la problemática del saber sino también a un orden visual: tanto la una como el otro están vinculados al ejercicio del poder (Deleuze, 1987: 79). Por su parte, Martín Jay planteó cómo en la obra del pensador francés la mirada se convierte en un ejercicio taxonómico que permite inscribir lo observado en el orden del discurso. A partir de la inscripción de la estructura de relaciones que plantea el discurso, se encasilla a lo observado dentro de posiciones binarias que son el principio de la vigilancia, jerarquización y exclusión (Jay, 1998: 193). Estas tesis van a tener desarrollo en los principios generales del panoptismo, que, según el pensador francés, es

el principio general de una nueva «anatomía política» cuyo objetivo y fin no son las relaciones de soberanía sino las relaciones de disciplina (Foucault, 1996: 212).

Las tecnologías de la imagen surgidas en el siglo XIX, lejos de disolver la estructura de poder panóptico, la perfeccionan al asociarla a una multiplicidad de puntos de observación, que pueden ser instalados en espacios abiertos y ya no se circunscriben a las arquitecturas cerradas de control. Efectivamente, la mirada escrutadora descrita por Foucault a partir de la arquitectura del panóptico parecería desplazarse a otro plano con el predominio de las tecnologías audiovisuales. Con un funcionamiento totalmente diferente y una tecnología más eficiente, los medios visuales redefinieron el principio de la vigilancia y administración de los diferentes grupos sociales. En el siglo XIX, con el apareamiento de la tecnología de la fotografía y el cine, se afianza lo que podríamos denominar como el dispositivo audiovisual, entendido como una forma tecnológica de captura de la realidad asociada a determinados saberes, ideologías e instituciones de la modernidad ocularcéntrica. Con estas nuevas tecnologías, las máquinas de observar de las cuales habló Foucault dan un salto cualitativo. Esta transformación puede describirse a partir de: la descorporización de la mirada, la traducción del cuerpo al régimen bidimensional de la representación, la generalización del efecto de omnipresencia del sujeto trascendental, la dislocación del tiempo y el espacio en una acción diferida y a distancia y, finalmente, a la introducción del placer escópico (León, 2010).

Es así que las tecnologías visuales necesitan ser comprendidas dentro del campo de la biopolítica y la gubernamentalidad moderna. Recordemos que, para el pensador francés, la biopolítica está relacionada con una serie de prácticas que actualizan el «poder pastoral» dentro de la racionalidad moderna con la finalidad de administrar tanto al individuo como a las masas. En uno de sus cursos del Collège de France, Foucault define de esta manera la biopolítica:

La manera como se ha procurado, desde el siglo XVIII, racionalizar los problemas planteados por la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población (2007: 359).

Dentro de la concepción biopolítica, temáticas que eran consideradas irrelevantes para el pensamiento político clásico adque-

ren legibilidad. Salud, longevidad, higiene, natalidad, razas son las primeras manifestaciones mencionadas por Foucault como parte de esta nueva gubernamentalidad moderna, basada en la administración del cuerpo social. En la época del capitalismo cognitivo, la sociedad del espectáculo, de las industrias culturales y de la cultura visual, la noción de biopolítica sufre un desplazamiento. Temáticas como la memoria, la imaginación, el deseo, las identificaciones van a ser nuevas materias de la gubernamentalidad, esta vez ejercida a través de los dispositivos mediáticos que, en gran parte, hacen de la imagen un mecanismo biopolítico de administración poblacional¹¹. En una de las pocas ocasiones en que Foucault se refirió a las tecnologías de reproducción masiva de imágenes del siglo XX, sostuvo que el cine y la televisión no se expresan a sí mismos sino que se han convertido en dispositivos de captura, administración y reprogramación de la memoria popular (Bonitzer y Toubiana, 2000: 162). Continuando con esta línea de reflexiones, Antoni Negri y Michael Hardt sostienen que, a diferencia de las sociedades disciplinarias que operaron de forma discontinua y localizada, en las actuales sociedades de control el poder se ejerce por medio de redes flexibles y fluctuantes de los medios masivos y las grandes corporaciones de la comunicación que operan a través de trabajo inmaterial, comunicativo y afectivo. En tal virtud, en la actualidad

un lugar donde debemos localizar la producción biopolítica de orden es en los nexos inmateriales de la producción del lenguaje, comunicación y lo simbólico, desarrollados por las industrias de la comunicación (Negri y Hardt, 2002: 43).

El dispositivo cinematográfico, entendido como una tecnología de vigilancia y poder, va a constituirse en un mecanismo fundamental de control del individuo y la población. Si, por un lado, las representaciones producidas a través del cine generan complejos pro-

11. Sobre este punto, Mauricio Lazzarato ha planteado denominar «no-política» a las innovadoras formas de dominación de la subjetividad de la sociedad del conocimiento y la comunicación. «La no-política (el conjunto de las técnicas de control) se ejerce sobre el cerebro, implicando el principio de la atención, para controlar la memoria y su potencia virtual» (2006: 100).

cesos de tipificación del cuerpo y la subjetividad de los individuos; por el otro, la producción tecnológica de imágenes permite procesos de clasificación y jerarquización visual de la población. La forma de operación del dispositivo cinematográfico genera intensas formas de proyección e identificación de las audiencias con las imágenes. A partir de estas identificaciones, se produce una construcción performativa de las individualidades. Por esta razón, Teresa de Laurentes sostiene que «el cine participa de forma efectiva y poderosa en la producción social de la subjetividad» (1992: 89). Los cuerpos transformados en signo analógico mutan en realidades equiparables entre sí, sujetas a la geometría del plano y a la divisibilidad del encuadre. De esta manera, las tecnologías cinematográficas contribuyen a definir y jerarquizar a la población a partir de los principios de tipificación, comparabilidad y equivalencia. Sobre estos principios, se construye una economía visual tendiente a administrar las diferencias biológicas a partir del uso de imágenes. De esta manera, la tecnología visual opera como un dispositivo para clasificar, vigilar y controlar a la población (Pool, 2000: 26). El uso del cine documental con la finalidad de estudiar a las distintas poblaciones del planeta muestra la operación del dispositivo visual como instrumento de poder de unas culturas sobre otras. Como lo señalaron Shoat y Stam: «Las tendencias visualizantes del discurso antropológico occidental abrieron el camino para la representación de otros territorios y culturas» (2002: 121).

Por estas razones planteamos considerar el dispositivo cinematográfico como un mecanismo fundamental de administración de deseos, imaginarios, memorias e identidades de la sociedad moderna. Como lo sostuvimos en otro lugar, el dispositivo cinematográfico puede ser leído como una compleja tecnología que —a más de producir particulares sistemas de estéticos y de significación— funciona como un mecanismo de control y gobierno de las poblaciones distintas inscribiéndose en la lógica de lo que el filósofo Michael Foucault denominó como «biopolítica» (León, 2009: 35). Gracias a esta tecnología, se establece una nueva manera de operación del poder, vinculada a las nuevas formas de vigilancia y control, que establecerá la pauta de la biopolítica audiovisual de la sociedad del espectáculo. Esta definición nos permite un acercamiento innovador para com-

prender los regímenes discursivos, las estructuras de elaboración de verdad, las formas de gubernamentalidad y las formas de producción de subjetividad desplegadas por el documental indigenista. La tecnología cinematográfica, el género documental y el discurso indigenista a través de distintos caminos confluyen en la capilaridad del poder moderno-colonial destinado a la sujeción de la población indígena. A partir de este análisis, *concebimos al documental indigenista como un aparato político de dominación, orientado a la gubernamentalidad étnica de la población que funciona a través de la acción de producir sujetos*.

En consecuencia, la complejidad del documental indigenista no se agota en el orden de la representación o la mimesis, sino que está relacionado con los mecanismos del poder ejercidos a través de la performatividad social. El documental indigenista no sólo señala una realidad existente sino que realiza una acción performativa. Estamos haciendo alusión a ese tipo de enunciado caracterizado por Austin como «performativo» que no tiene un valor constatativo determinado por la verdad o la falsedad, sino un efecto abocado al éxito o al fracaso. El performativo «no consiste, o no consiste meramente, en decir algo, sino en hacer algo» (Austin, 1990: 66). Como lo desarrolló posteriormente Derrida, la fuerza del performativo radica en «la intervención de un enunciado que, en sí mismo, no puede ser sino de estructura repetitiva o citacional» (1998: 378) Esta particular característica, conocida como «citacionalidad» o «iterabilidad» es la condición por la cual el discurso se traduce en fuerza y poder. La performatividad de la que son capaces las palabras y las imágenes depende de su capacidad para repetirse en distintos contextos haciendo posible la transmisión de esquemas, normas y acuerdos establecidos socialmente. Conforme a ciertas convenciones institucionales y sociales, el enunciado performativo es capaz de producir aquello que enuncia. Por esta razón, Butler sostiene que «la performatividad es una esfera en la que el poder actúa como discurso» (2002: 316).

Cabe preguntarse entonces, ¿qué actos de poder realiza el documental indigenista asociado al control biopolítico de la diferencia cultural? ¿Cómo funciona el poder performativo más allá de las realidades que son retratadas por el dispositivo documental? Todo do-

cumental tiene una dimensión performativa aun cuando en unas modalidades o filmes esta dimensión sea preponderante, como lo ha planteado Bill Nichols (2001:100). Como lo analizamos en otro lugar, la dimisión performativa del documental nos lleva a pensar en

un enunciado cinematográfico que más que significar pretende impactar; más que recoger información del mundo histórico, pretende intervenir sobre él y modificarlo materialmente a partir de la inmaterialidad de la imagen (León, 2008: 30).

El documental indigenista, apoyado en la tecnología cinematográfica y su capacidad de crear efectos de realidad, produce un enunciado audiovisual cargado de un poder prescriptivo. Con sus imágenes visibiliza al indígena al mismo tiempo que instaura una serie de imaginarios que tienen efectos en lo social. En tal sentido, no sólo muestra un indígena preexistente sino que lo produce al ponerlo en contacto con una serie de discursos, instituciones y tecnologías. Estamos frente a ese intento de «saber cómo se han constituido los sujetos a partir de la multiplicidad de los deseos, de las fuerzas, de las energías, de las materialidades, de los pensamientos, etc.», sobre el que insistió Foucault (1991, 151). Los imaginarios producidos por el cine —pero también por otros discursos artísticos, científicos, jurídicos— están integrados dentro del régimen discursivo del indigenismo que buscó la incorporación, la sujeción y la dominación de los pueblos indígenas. Por esta razón, el documental indigenista, lejos de ser un registro fidedigno de una realidad objetiva, es un mecanismo producción del sujeto indígena en tanto «otro», inferior y lejano. Tras el barniz neutral del dispositivo fílmico, se oculta su fuerza preformativa vinculada a la producción del imaginario del indio como sujeto pasivo y derrotado. A través de la alterabilidad de distintos textos, narrativas, argumentos y tropos, se produce la sujeción del indígena en su identificación con una efigie inmóvil que designa un lugar subordinado en la estructura social, política y cultural. Por medio de la recitación del relato de la desgracia indígena y la repetición de la imagen de un ser impotente ante la opresión, se produce performativamente un sujeto indígena incapacitado para representarse a sí mismo, y necesitado de tutela.

Los imaginarios producidos por el cine —pero también por otros discursos artísticos, científicos, jurídicos— permiten el proceso de sujeción y dominación necesario para el apareamiento del sujeto indígena.

Colonialidad del cine documental

Colonialidad del poder

Estas consideraciones sobre la biopolítica, sin embargo, adquieren nuevas dimensiones al ser replanteadas en el campo de las culturas periféricas, en las que los procesos de producción material y simbólica de la vida se reinscriben a nivel geopolítico. En estos casos, los dispositivos de disciplina y control se rearticulan al interior del pensamiento eurocéntrico de la modernidad y los patrones coloniales de dominación. Por ello, la crítica poscolonial y decolonial ha planteado la necesidad de criticar y completar la analítica foucaultiana del poder. A pesar de que autores como Edward Said, Gayatri Spivak y Homi Bhabha estuvieron fuertemente influenciados por las nociones de saber y poder desarrolladas por Foucault, en su momento, los tres autores manifestaron el sesgo eurocéntrico de las preocupaciones del pensador francés. Said sostuvo que las relaciones de poder y dominaciones producidas a través del saber se extienden a la hegemonía de Occidente sobre Oriente (1990: 24). Spivak argumentó que la crítica al poder realizada por los intelectuales del primer mundo inconscientemente contribuye a consolidar la división internacional del trabajo (1998: 180). Bhabha planteó que Foucault desconoció las formas de gubernamentalidad fundadas en discursos raciales que se produjeron en las sociedades coloniales (2002: 298).

Más tarde, los pensadores del denominado «giro decolonial» realizaron observaciones similares al analizar las formas históricas que adquieren los dispositivos y formas de funcionamiento de poder

en América Latina¹². Santiago Castro-Gómez sostiene que, para el análisis del capitalismo y la modernidad en nuestro subcontinente, es necesaria «una lectura no eurocentrada de Foucault» que concilie tres redes de funcionamiento del poder: la corpopolítica, la biopolítica y la geopolítica. La primera, de orden microfísica, se vincula a las disciplinas, las tecnologías del yo y la producción de sujetos. La segunda, de orden mesofísico, se relaciona con la gubernamentalidad del Estado y el control de las poblaciones. La tercera, de orden macrofísico, da cuenta de los dispositivos macroestatales de seguridad y la disputa entre distintos Estados (2005: IV). A partir de esta comprensión integradora, se hace posible pensar la articulación de las formas de operación microfísicas del poder con las formas macroestructurales de la geopolítica que se juegan dentro de lo que el sociólogo estadounidense Immanuel Wallerstein ha denominado como «sistema-mundo moderno» (2004: 85 y ss.). De esta manera, es plausible el análisis integrado de la lógica de la modernidad con la lógica de la colonialidad.

Para los pensadores decoloniales, la modernidad surge signada por la colonialidad o, dicho en palabras Walter Mignolo, «la colonialidad es constitutiva de la modernidad» (2001: 158). De ahí que surja el concepto de «modernidad-colonialidad», para explicar la implicación constitutiva del desarrollo capitalista y la expansión colonial, de la conciencia cartesiana y el ego conquistador, del pensamiento ilustrado y el eurocentrismo. El paradigma de la modernidad-colonialidad muestra la manera en que el cuerpo, la representación y el conocimiento son modelados a partir de los legados coloniales de la modernidad. Estas herencias coloniales han influido decisivamente en la construcción geopolítica y geoepistemológica del eurocentrismo a lo largo de la historia. De ahí que autores como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo y Ramón Grosfoguel se refieran a esta situación histórica bajo la noción de «colonialidad del poder». Aníbal Quijano introduce el concepto de «colonialidad del poder» para explicar toda una construcción simbólica que sirvió como patrón de dominación y de poder entre co-

12. Para una definición del giro decolonial, ver Castro-Gómez y Grosfoguel (2007).

lonizadores y colonizados. Basada en el concepto de «raza», la colonialidad justificó la superioridad ontológica de los dominadores y una desvalorización de todas las capacidades de los dominados, imponiéndoles de esta manera una forma de ser y de pensar. La colonialidad del poder es un patrón de dominación mundial del trabajo, la cultura, la subjetividad y el conocimiento que naturaliza y jerarquiza las diferencias culturales a través de la idea de raza. Para Quijano la colonialidad impuso

un patrón de poder cuyos ejes específicos eran: la existencia y la reproducción continua de nuevas identidades históricas, así como la relación jerarquizada entre tales identidades «europeas» y «no europeas», y la dominación de aquéllas sobre éstas en cada instancia del poder: económica, social, cultural, intersubjetiva, política (1999: 102).

Para Grosfoguel, esta jerarquización de las diferencias culturales basada en la idea de raza va a sostener la interseccionalidad de las discriminaciones de clase, sexualidad, género, espiritualidad, lengua y geografía que se encuentran en la base de la modernidad-colonialidad.

El patriarcado europeo y las nociones europeas cristianas y patriarcales de sexualidad, epistemología y espiritualidad fueron exportadas al resto del mundo a través de una expansión colonial como criterio para racializar, clasificar y patologizar a las poblaciones no-europeas del mundo en una jerarquía de razas superiores y razas inferiores (Grosfoguel, 2007: 104).

Así, la colonialidad del poder está infiltrada en todas las fibras de la vida social determinando performativamente el trabajo, la autoridad, la subjetividad y la sexualidad. Estas formas intensivas de dominación que operan a nivel del sistema mundo-moderno deben su eficacia a la constante reapropiación y funcionalización de los dispositivos de poder a través de los cuales se ejecutan. Las tecnologías biopolíticas de la colonialidad efectivamente han ido captando las lenguas, las literaturas, los conocimientos, los imaginarios, las representaciones, el deseo, la subjetividad a través de aparatos como el libro, los mapas, el archivo, la universidad y, en la actualidad, los medios masivos de comunicación. La colonialidad del poder abarca

una densa red que conecta una serie de dispositivos y tecnologías de la comunicación articulados por la capilaridad del capitalismo y el eurocentrismo. En el contexto contemporáneo —caracterizado por el capitalismo cognitivo, los medios de comunicación, las tecnologías de la imagen, la cultura visual, las industrias culturales y la globalización—, los dispositivos audiovisuales se conectan a esa enmarañada red que actualiza la colonialidad del poder en una integración planetaria.

Se hace comprensible entonces la idea de que el cine es, cada vez más, un dispositivo interconectado con las redes biopolíticas de la colonialidad global que modula la memoria, el imaginario, los deseos y las identificaciones de la población a nivel mundial. Su papel deja de estar ceñido a una esfera autónoma de la cultura para desplazarse hacia la producción y reproducción de la colonialidad que trabaja sobre el control geopolítico de la alteridad a nivel global. A partir de la explotación colonial de conocimientos, representaciones e imaginarios, coadyuva a la reproducción de las jerarquías de clase, raciales, sexuales, de género, lingüísticas, espirituales y geográficas de la modernidad-colonialidad euro-norteamericana.

La doble gubernamentalidad

Según la crítica decolonial, la producción de identidades y otredades debe ser pensada tanto en la vertiente biopolítica de la modernidad relacionada a la administración estatal como en la vertiente geopolítica de la colonialidad relacionada a las estructuras del sistema-mundo. En este doble registro adquieren legibilidad los dispositivos, discursos y representaciones relacionados con los pueblos indígenas. Por tal razón, la construcción de imágenes de otredad realizada sobre estos pueblos está en íntima vinculación con el poder performativo ejercido a nivel nacional y transnacional.

Según Enrique Dussel, las élites ilustradas reprodujeron los patrones de dominación, explotación y aniquilamiento colonial de la alteridad al interior de las naciones latinoamericanas (2004: 131). Según Aníbal Quijano, por efectos de la dependencia histórico-estructural entre centro y periferia, la constitución de los Estados-na-

ción en el concurso estuvo marcada por la colonialidad y el eurocentrismo (2000: 238). Por esa razón, Santiago Castro-Gómez sostiene que la producción de otredad debe leerse dentro del registro epistemológico de una «doble gubernamentalidad».

De un lado, la ejercida hacia adentro por los Estados nacionales, en su intento por crear entidades homogéneas mediante políticas de subjetivación; de otro lado, la gubernamentalidad ejercida hacia fuera por la potencia hegemónica del sistema-mundo moderno/colonial, en su intento de asegurar el flujo de materia primas desde la periferia hacia el centro. Ambos procesos forman parte de una sola dinámica estructural (2000: 153).

El documental indigenista es pues una tecnología de la imagen, un género audiovisual y un discurso social inserto dentro de los regímenes del biopoder de la nación y la colonialidad que transforma la diferencia étnica y cultural en otredad a través del trabajo del dispositivo cinematográfico, que establece un mecanismo de traducción del cuerpo, la subjetividad y la cultura de los pueblos indígenas a la economía bidimensional de la imagen que en la actualidad se usa para administrar las poblaciones a nivel global.

La acción que realiza el documental indigenista está destinada a transformar la diferencia étnica y cultural en una identidad reconocible y por tanto sujeta al poder. Esta reducción de las diferencias étnico-culturales a una matriz de dominación está vinculada tanto a la gubernamentalidad del Estado-nación y la ciudadanía como a la gubernamentalidad del sistema-mundo y la civilización. Durante el siglo XX, el documental indigenista estuvo al servicio del Estado-nación que pretendió homogenizar a los distintos actores sociales bajo el concepto ilustrado de igualdad jurídica. Su labor estuvo orientada a la dominación a través de una dinámica ambivalente que excluyó la diferencia étnico-cultural al mismo tiempo que apelaba a su inclusión. Por medio de una invocación del espacio nacional, entendido como un crisol en donde las diferencias se vacían e igualan entre sí, produjo la figura fantasmal de un indígena despojado de particularidad cultural y agencia histórica. Esta representación de la diferencia dentro de la ficción equivalencial operó a través de una matriz gene-

ral que privilegia la cultura ilustrada de Occidente por sobre las otras culturas. De esta manera, como lo apuntamos en otro lugar, el documental indigenista actualiza un proceso de jerarquización y subordinación de la diferencia proveniente de la forma colonial de dominación (León, 2005b: 128). Se entiende, entonces, que, en este tipo de filme, exista un proceso doble de discriminación de la alteridad, que articula de forma ambivalente el discurso reivindicativo de la modernidad con legados coloniales y prácticas racistas.

2

El documental indigenista en el Ecuador

Breve historia del cine ecuatoriano

En el Ecuador, los estudios sobre el fenómeno cinematográfico han sido subvalorados y precarios. Organismos estatales, instituciones culturales y universidades han destinado poquísimos tiempo, esfuerzos y recursos para la investigación de las tecnologías, prácticas y discursos cinematográficos. A pesar de que múltiples autores han señalado la importancia que tienen los lenguajes y la cultura de la imagen en la sociedad contemporánea¹³, en el país, existen escasas publicaciones sobre la producción, distribución y consumo audiovisual; el cine no ha sido una excepción. Esta situación resulta aun más preocupante si se considera que el campo cinematográfico nacional atraviesa un momento inédito de expansión e institucionalización. Frente al proceso sistemático de crecimiento que ha tenido la producción cinematográfica en la última década, la investigación académica y la crítica especializada se han quedado rezagadas. Como consecuencia, hoy más que nunca, conocemos poco de la historia, las estructuras formales y las tensiones culturales que atraviesa al cine ecuatoriano.

A pesar de que, en los últimos 12 años, se han realizado varias tesis sobre el cine ecuatoriano, se mantienen enormes vacíos en el campo de la historia, la crítica y la investigación¹⁴. Basta mencionar

¹³. Ver Mirzoeff (2003), Mitchell (2003), Sartori (1998), Lins Ribeiro (2001).

¹⁴. En las bibliotecas de las universidades de Quito, encontramos 14 tesis de pregrado y 10 tesis de posgrado relacionadas con materias cinematográficas. El 62% del total de estas investigaciones tiene como materia las temáticas relacionadas con el contexto nacional. Para un detalle de estas investigaciones consultar: Romero (2010), Merino (2010), Granja (2009), Carcelén (2009), Já-tiva (2008), Bruque (2008), Godoy (2007), Granda (2006), Oña (2007), León (2003), Betancourt (2002), Calahorrano (2002), Arias (2000), Aguirre (2000), Cruz (1998).

que, hasta la actualidad, no contamos con ninguna investigación general sobre la historia del cine ecuatoriano producido en el siglo XX, menos aun sus desarrollos en la última década. Dentro de la historia del cine ecuatoriano, únicamente se destacan los esfuerzos realizados por Wilma Granda (1995) y la Cinemateca Nacional (1986). Los ensayos y libros sobre el cine nacional abordan, en unos casos, etapas, directores o problemáticas históricas localizadas¹⁵; en otros, son un registro puntual de bienes patrimoniales, hechos o eventos¹⁶. Tomando en cuenta esta bibliografía y otras fuentes primarias, a continuación ofrecemos una breve crónica de sucesos, acontecimientos y los logros del cine en nuestro país con la finalidad de establecer información básica sobre la historia del campo cinematográfico dentro del cual se inscriben las distintas etapas del cine documental de temática indígena.

En 1870, el científico alemán Teodoro Wolf es contratado para dar unas conferencias; entre sus materiales didácticos, se encuentran una linterna mágica y 5000 transparencias sobre la geografía y la geología de algunas ciudades de Europa. Ésta es la primera experiencia que tiene un grupo selecto de estudiosos con un aparato de proyección óptica; sólo 30 años más tarde, las imágenes en movimiento llegan al país en calidad de espectáculo multitudinario. La primera exhibición pública se realiza el 7 de agosto de 1901 en la carpa ecuestre del mexicano Julio Quiroz, ubicada en Guayaquil. Consiste en la proyección de 30 películas cortas o «vistas» filmadas con el biógrafo de Edison, cuyo contenido eran pasajes bíblicos y algunas actualidades. Tres años más tarde, el italiano Piccione, uno de los tantos empresarios rodantes que viajaban por América Latina, llega a Quito. En 1903, en el Teatro Olmedo, presenta *La gran corrida de toros* protagonizada en Madrid por el célebre torero Luis Mazzantini. Con estos precedentes, el 22 y 23 de junio de 1906, Carlo Valenti exhibe tres

15. Al respecto, consultar los siguientes libros: Granda (2007), Serrano (2001, 2005, 2008). Adicionalmente, los siguientes textos: Granda (1999, 2000, 2002, 2004), Estrella (1993, 2001), León (2002, 2004, 2004b, 2009b), Goetschel (2004), Alemán (2003, 2005, 2008), Camacho (1994), Campaña (2003), Castro (2003), Cordero (2000), Segreda (2005), Cáceres (2007).

16. Ver Cinemateca (2000 y 2007) y Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (2007).

películas filmadas en el puerto principal: *Amago de un incendio*, *Ejercicios del cuerpo de bomberos* y *La procesión del Corpus en Guayaquil*. Estos filmes, obtenidos con el cinematógrafo de los Lumière, son los primeros registros fílmicos realizados en el Ecuador. En los meses siguientes Valenti repite la misma experiencia en Quito y realiza *Conservatorio nacional de música* y *Las festividades patrias del 10 de Agosto*.

Varios exhibidores transeúntes visitan el país, mientras los primeros negocios de exhibición empiezan a establecerse. En 1908, abre sus puertas la compañía de los Hermanos Casajuana, y, en 1909, el biógrafo del ingeniero alemán Julio Wickenhauser. En 1910, se funda la Empresa Nacional de Cine Ambos Mundos, financiada por Francisco Parra y Eduardo Rivas Ors. Ésta es la primera distribuidora y productora ecuatoriana con un proyecto a largo plazo. Equipada con gramófonos y máquinas Pathé de última generación, construye el Teatro Edén y edita una revista para difundir su programación. Como distribuidora, trae joyas del cine silente e introduce el *film d'art*; como productora, realizó elaborados registros de actualidad, antecedentes directos del documental. Por otro lado, empresas estadounidenses como la Metro Goldwyn Mayer y United Artist designan sus representantes en el Ecuador; mientras Jorge Cordobés, empresario y accionista del Banco del Pichincha, funda la Compañía de Cines de Quito. Esta compañía inaugura su actividad en 1914 con cuatro salas: Variedades, Popular, Puerta del Sol y Royal-Edén. En la región costera, de igual manera, nuevas salas de cine se abren en Guayaquil hasta alcanzar un total de 20, entre ellas se destacan: Edén, Olmedo, Parisiana e Ideal.

En la década del 20, un primer desarrollo de los circuitos de distribución y exhibición genera la necesidad de la producción local. Durante estos años, se estrenan más de 50 filmes, se perfeccionan los noticieros, aparece el género documental y surgen los primeros largometrajes de ficción. Si bien la narración clásica y la producción industrial son aspiraciones que no se conquistan del todo, los agentes necesarios para la actividad cinematográfica están ya presentes. Motivada por estas razones, Wilma Granda califica a este período como «una pequeña edad de oro» del cine ecuatoriano (1995: 62). En 1921, la empresa Ambos Mundos retoma su actividad de producción y realiza la serie *Gráficos del Ecuador*, un conjunto de filmes de

mediana y larga duración auspiciados por la Presidencia de la República. En un contexto caracterizado por la visita de misiones comerciales y militares, estos filmes son pensados como medios de propaganda para vender la imagen de un país moderno y atraer inversión extranjera. *Las honras funerales de Eloy Alfaro* (1921), *La revista y desfile del cuerpo de bomberos* (1921), *Inauguración de la Escuela de Aviación* (1921), *Panorámica general de Guayaquil a vista de pájaro* (1921) y *Fiestas del centenario de Quito* (1923) son algunos de los filmes de la serie. Aprovechando la línea de financiamiento estatal abierta por Ambos Mundos, la productora Ocaña Films realiza una serie de actualidades y finalmente un noticiero sobre la gestión de presidente Isidro Ayora. Su director, Manuel Ocaña, fotógrafo español establecido en Quito, tiene una especial sensibilidad para captar el lado espectacular de la vida pública y la nascente cultura de masas. Estrena *El match trágico de Tito Simón* en 1925 y *Las olimpiadas de Riobamba* en 1926. La primera es un dramático registro de la muerte del boxeador ecuatoriano Tito Simón cuando se enfrentaba con el limeño «K.O.» Pacheco; la segunda es una crónica pormenorizada de las primeras olimpiadas nacionales: decenas de miles de personas son filmadas en la celebración del evento. En 1928, Ocaña Films produce en Guayaquil *Actualidades* N.º 1, 2 y 3; un año más tarde, realiza uno de sus noticieros más complejos, *Guayaquil a vuelo de pájaro*, cuya línea argumental exalta el proceso de modernización y defiende la política monetaria del Gobierno y la creación del Banco Central. Ese mismo año produce *Noticiero Ocaña Films*, con escenas de la posesión del presidente Isidro Ayora, así como imágenes de gestión de su Gobierno en materia de asistencia social, maternidad y salud.

En el campo de la ficción, el poeta y dramaturgo Augusto San Miguel realiza tres películas elogiadas por la prensa local en las cuales son producidas, escritas e incluso dos de ellas interpretadas por el propio realizador. *El tesoro de Atahualpa* (1924) cuenta, en clave de relato de aventuras, la historia de un estudiante de medicina en busca de las legendarias riquezas que los incas ocultaron al momento de la conquista española. *Se necesita una guagua* (1924) es una comedia que relata el jocoso levantamiento del coronel conservador Juan Manuel Lasso ante la denuncia de un fraude electoral en su

contra. *Un abismo y dos almas* (1925) es un anticipado drama de realismo social que denuncia la explotación inhumana de la que es víctima el indio ecuatoriano. Al mismo tiempo, el italiano Carlos Bocaccio, director de la primera escuela para actores de cine silente, realiza *Soledad*, melodrama costumbrista que narra la historia de amor de dos jóvenes de familias enfrentadas que superan todos los obstáculos para estar juntos.

Si las actualidades y los noticieros surgieron como las formas del relato cívico y urbano, el documental nace como la crónica del descubrimiento del «otro», el indígena que habita en territorios rurales e inhóspitos. Siguiendo el modelo de los documentalistas exploradores como Flaherty, llegan al Ecuador una serie de estudiosos que hacen del registro fílmico del documental un instrumento para producir conocimientos sobre los pueblos originarios. En 1927, el sacerdote salesiano Carlos Crespi, italiano residente en Cuenca, dirige *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*.

En 1930, Ecuador Sono Filmes produce *Guayaquil de mis amores*, dirigida por Francisco Diumenjo, una película que se convierte en un fenómeno de masas gracias a su dramática historia de traición amorosa, una esmerada fotografía de los sitios emblemáticos de Guayaquil y una exitosa pista musical de Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi. En 1931, Alberto Santana realiza dos filmes: *La divina canción*, un musical con ribetes de tragedia, e *Incendio*, una película de catástrofes con cientos de extras. La primera, producida por Estudios y Laboratorios Cinematográficos Ecuatorianos, de Francisco Diumenjo, cuenta la historia de una muchacha que se prostituye para salvar a su madre enferma. La segunda, *Incendio*, recrea una serie de tragedias incendiarias que enlutaron a Guayaquil en aquella década. En 1936, llega al Ecuador Rolf Blomberg, aventurero y naturalista sueco que realizó alrededor de 30 filmes sobre la flora, la fauna y la cultura de las comunidades indígenas hasta la década del 60. En 1949, al mando de la empresa Ecuador Sono Film, Alberto Santana logra producir *Se conocieron en Guayaquil*, el primer largometraje sonoro rodado en el país. Influenciado por el cine bélico, muy popular en la segunda posguerra, el filme cuenta la historia de un ecuatoriano que combatió en la Segunda Guerra Mundial. En 1950, Santana filma en Quito

Amanecer en el Pichincha, película que narra la historia de un amor trunco entre un aviador francés, accidentado en el Pichincha, y una muchacha quiteña. El primer realizador ecuatoriano que presta atención a las culturas indígenas es Demetrio Aguilera Malta, escritor que produce y realiza en 1955, con el auspicio de Instituto de Antropología y Geografía de Quito, los documentales *Los salascas* y *Los colorados*.

A mediados de los años 70, aparece un conjunto de cineastas cuyas obras comparten una estética realista y un horizonte ideológico común, y optan por las temáticas nacionalistas. Esta primera generación de cineastas ecuatorianos, según Jorge Luis Serrano, va a estar influenciada por los movimientos de izquierda que se propagan por toda América Latina: a tono con la época, reivindicó «la postura del hacedor de cine militante, políticamente comprometido» (2008: 175). Sus obras se orientan hacia temáticas sociológicas, antropológicas e históricas, y tienen como finalidad política la afirmación de la identidad nacional. El marco institucional propicio para este movimiento generacional es el apareamiento de la Asociación de Cineastas del Ecuador (ASOCINE) y la Cinemateca Nacional. ASOCINE surge en 1977 con la finalidad de agremiar a realizadores, técnicos y actores, e incentivar el desarrollo de la cinematografía nacional. La Cinemateca Nacional se funda en 1982 con el objetivo de preservar y difundir el patrimonio cinematográfico ecuatoriano, y juega un importante papel en la exhibición del cine nacional. Adicionalmente, instituciones como la Unión Nacional de Periodistas (UNP), la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador financian y producen muchos de los filmes de esta época.

El género que mayor desarrollo tiene en las décadas del 70 y 80 es el documental. Si bien, a comienzos de los 70, el cine es un instrumento de propaganda del Gobierno militar nacionalista, posteriormente el documental va perdiendo su carácter institucional. Directores como Teodoro Gómez de la Torre, José Corral Tagle, Édgar Cevallos, Jaime Cuesta, Freddy Ehlers, Ramiro Bustamante, Gustavo Corral y los hermanos Gustavo e Igor Guayasamín hacen su debut en el campo del documental. Con ellos se inicia una preocupación, que luego será constante, por dar testimonio de la riqueza

natural, geográfica, social y cultural del país; como consecuencia, se produce un *boom* de la temática indígena. Posteriormente, estas mismas preocupaciones serán desarrolladas por los documentalistas Mónica Vásquez, Raúl Khalifé y el guayaquileño Carlos González. Filmes como *Arte quiteño* (1970), de Teodoro Gómez de la Torre; *Quito, balcón de los Andes* (1975), de Edgar Cevallos; *Guayasamín* (1978), de Rodrigo Granizo; así como *Sinfonía* (1982), de José Corral Tagle; *Caminos de piedra* (1982), de Jaime Cuesta, y *Camilo Egas, pintor de nuestro tiempo* (1983), de Mónica Vásquez, muestran una creciente preocupación por el patrimonio artístico y arquitectónico. Filmes como *Cartas al Ecuador* (1980), de Ulises Estrella, y *Don Eloy* (1981), de Camilo Luzuriaga, vuelven sobre la obra y el pensamiento de personajes históricos que dieron fundamento a la nación ecuatoriana. Películas como *Ecuador insólito* (1978), de Manolo Cadena, y *Camari* (1979), de Gustavo Corral, César Álvarez, Consuelo Bustamante y Alejandro Santillán, y *Raíces* (1982), de Jaime Cuesta, abordan las tradiciones populares y mestizas. Mientras obras como *La minga* (1971), de Ramiro Bustamante; *Entre el sol y la serpiente* (1976), de José Corral Tagle, y *Chimborazo. Testimonio campesino de los Andes ecuatorianos* (1979), de Freddy Ehlers, se plantean una recuperación mitificada de la cultura indígena. En la misma dirección, pero con un registro mucho más etnográfico, destaca la obra de los hermanos Gustavo e Igor Guayasamín. Desde sus películas tempranas como *Guangaje: día de los muertos* (1971), *Toros de venta* (1974), *Pasajes de la cultura ecuatoriana* (1975) hasta *Los hieleros del Chimborazo* (1980), estos dos realizadores buscan registrar la diversidad étnica y cultural presente en el territorio nacional. Entrados ya los 80, *Nuestro mar* (1982), de José Corral Tagle; *Madre tierra* (1983), de Mónica Vásquez, y *Los mangles se van* (1984), de Camilo Luzuriaga, Peter Degen y Cristóbal Corral, actualizan la temática de los recursos naturales y su preservación. Al mismo tiempo que *Boca del lobo* (1981), de Raúl Khalifé, y *Éxodo sin ausencia* (1985), de Mónica Vásquez, encaran con nostalgia el fenómeno de la migración indígena, en tanto lo consideran como una pérdida de la identidad cultural.

Como en el caso del documental, el cine de ficción está íntimamente vinculado al metarrelato de la identidad nacional. De ahí que

las películas de la época sigan a la literatura ecuatoriana de fuerte arraigo local o se concentren en la reconstrucción histórica de personajes y episodios de la historia patria. *Meditaciones para los que no meditan* (1970), de Freddy Ehlers; *El cielo para la Cunshi, Caraju* (1975), de Gustavo Guayasamín, y, en el campo de la animación, *Rosa* (1976), de Paco Cuesta, son los primeros esbozos argumentales del período. En 1978, *La Libertadora del Libertador*, de Carlos Rojas y Teodoro Gómez de La Torre, y *El grito sublime*, de Jaime Cuesta, Alfonso Naranjo y Teodoro Gómez de la Torre, optan por un cine de ambientación histórica, tremendamente popular entre esta generación. En 1981, la UNP lanza su plan de producción cinematográfica destinada a la realización de cortometrajes sobre la historia del Ecuador. Como consecuencia, se inicia una saga de filmes históricos caracterizados por una reconstrucción heroica y legendaria del pasado. Entre ellos figuran: *Quitumbe* (1980), *Montalvo, el regenerador* (1981) y *Las alcabalas* (1982), de Teodoro Gómez de la Torre; *Miguel de Santiago* (1980), *Espejo precursor* (1981) y *Daquilema* (1981), de Edgar Cevallos; y *Montonera* (1982) de Gustavo Corral. Edgar Cevallos realiza además varios cortometrajes caracterizados por un realismo cáustico que enjuicia la doble moral de la sociedad tradicional; entre ellos figuran: *Un ataúd abandonado* (1981), *Una araña en el rincón* (1982), *Luto eterno* (1983). Finalmente destaca, alejado de las temáticas de la época, *Chacón maravilla* (1982), de Camilo Luzuriaga y Jorge Vivanco, una fresca obra que relata el encuentro lúdico entre un niño y una niña de distintas clases sociales.

A la numerosa lista de cortos se suman cinco largometrajes: *Fuera de aquí* (1977), de Jorge Sanjinés; *Dos para el camino* (1981), de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo; *Nuestro juramento* (1981), de Alfredo Gurrola; *Mi tía Nora* (1982), de Jorge Prelorán, y *La Tigra* (1989), de Camilo Luzuriaga. *Fuera de aquí*, coproducción de la Universidad Central del Ecuador y el Grupo Ukamau de Bolivia, denuncia los mecanismos de coerción usados contra una comunidad indígena que paulatinamente es expulsada de sus tierras para dar paso a la explotación minera. *Dos para el camino*, película cómica de carretera aderezada con pegajosas canciones, narra las andanzas de dos pícaros aventureros que recorren el país en busca de dinero fácil. *Nuestro juramento*, coproducción ecuatoriano-mexicana, es una bio-

grafía del cantante popular Julio Jaramillo. *Mi tía Nora*, por su parte, cuenta la historia de dos mujeres que son víctimas de una sociedad moralista y autoritaria. Mientras, *La Tigra* narra, siguiendo un cuento de José de la Cuadra, la historia de una mujer indómita y salvaje que gobierna a su antojo las vidas de los habitantes de una finca perdida en el umbral de la civilización.

En los 90, aparece una segunda generación de cineastas que, alejados del realismo social y de los ideales nacionalistas, otorgan mayor importancia a los aspectos formales del lenguaje fílmico y a la factura técnica de la obra. Entre ellos se destaca la primera promoción proveniente de la Escuela de San Antonio de los Baños: Carlos Naranjo, Tania Hermida, Diego Falconí, Fernando Mieles y Alan Coronel. A estos cineastas se suma un buen número de realizadores que cursan estudios en Europa y Estados Unidos: Sebastián Cordero, Miguel Alvear, Juan Martín Cueva, Yanara Guayasamín, León Felipe Troya, los hermanos Wilson y Sandino Burbano, entre otros. Estos realizadores introducen una diversificación temática en el cine nacional y tienen como derrotero común el tratamiento de la crisis de la identidad individual y colectiva. Su trabajo abrió las puertas a una tercera generación que empieza a producir obras a partir del año 2000. La última década está caracterizada por las nuevas condiciones tecnológicas y de exhibición. Gracias a la introducción del formato digital y el consecuente abaratamiento de costos de producción, cambió definitivamente el panorama del cine nacional, signado por la falta de recursos. Esta tecnología propició un *boom* de cortometrajes y permitió la realización de varios largometrajes, entre ellos: *Alegría de una vez* (2000), *Maldita sea* (2001), *Fuera de Juego* (2003), *Cara o cruz* (2003), *Un hombre y un río* (2003), *Jaque* (2005). Por otro lado, a partir de 1996, se produce una recomposición del circuito de exhibición como efecto de la apertura de las primeras cadenas de multisalas. Este fenómeno genera el interés de muchos directores por la exhibición comercial de sus obras. En el campo institucional, surgen nuevos espacios para la discusión y exhibición de las producciones emergentes. Aparece la fundación Cinememoria, la sala Ochoymedio, el Festival Internacional de Cine de Cuenca, el Festival Documental «Encuentros del Otro Cine» (EDOC) y el Festival de Cine Iberoamericano «Cero Latitud». Fi-

nalmente, en 2006, cuando el neoliberalismo se bate en retirada, por gestión de distintos sectores políticos, gremiales y profesionales, se aprueba la Ley de Fomento del Cine Nacional. Esta ley crea el Consejo Nacional de Cinematografía y regula la asignación de fondos estatales para el desarrollo del cine.

Respecto de la producción, en 1991, se estrena *Sensaciones* (1991), dirigida por los hermanos Juan Esteban y Viviana Cordero, película que cuenta las tribulaciones existenciales de un conjunto de músicos que se aíslan en una vieja casa de hacienda para crear. En 1995, Camilo Luzuriaga realiza *Entre Marx y una mujer desnuda*, basada en la novela homónima de Jorge Enrique Adoum. La película, siguiendo la tradición del cine moderno europeo, confronta en clave poética varias instancias temporales y niveles de sentido, narra la derrota de un grupo de militantes de izquierda frente al comunismo ortodoxo y la sociedad autoritaria de los años 60. En 1999, se estrena *Sueños en la mitad del mundo*, una ambiciosa coproducción con España, dirigida por Carlos Naranjo. El filme junta tres historias cortas envueltas en una atmósfera de exotismo y sensualidad que hacen de la figura femenina objeto de temor y deseo. Por su parte, en 1999, Sebastián Cordero introduce el tema de la marginalidad social y la crisis familiar con la película *Ratas, ratones, rateros*. Esta historia de violencia urbana narra, con mucha cámara al hombro, el encuentro de dos personajes que se ven envueltos en una espiral de delincuencia y muerte. El lenguaje desenfadado y el éxito internacional que alcanzó la cinta la transformaron en un paradigma para los cineastas emergentes.

En el cortometraje, se desarrollan tres tendencias: el tratamiento de problemáticas sociales contemporáneas, la utilización de una estética intertextual y el desarrollo del lenguaje experimental. En primer lugar, filmes como *Mashikuna / Camaradas* (1995), de Alberto Muenala, y *Haz lo que te dé la gana* (1993), de Juan Carlos Terán, ponen en escena la problemática indígena y el racismo imperante en la sociedad ecuatoriana. Mientras *Iramuda* (2000), de Wilson Burbano, y *El Rubí* (2001), de Carlos Álvarez, vuelven sobre el tema de la migración, esta vez en búsqueda de identidad en el mundo global. *Tuyo hasta la muerte* (1999), de Daniel Andrade, y *Descensor* (2001), de Mauricio Samaniego, trabajan, con un ácido sentido del humor,

la trasgresión de los roles sociales asignados al individuo. En una segunda tendencia, filmes como *Rojo o el hombre de los calzoncillos boxer* (1998), de David Pazos; *Trailer 2* (1999), de Adolfo Macías y Tito Molina, y *Choclotanda* (2000), de León Felipe Troya, recurren a la ironía, la cita y el pastiche posmodernos. Filmes como *Malasangre* (2000), de Mateo Herrera; *1200cc* (2000), de Juan Pablo Rovayo, y *Héroe trabajando* (2004), de José Zambrano, desarrollan sus relatos como parodia al cine fantástico. Mientras, en el campo de la animación, *Cincompasión* (2000), de Eduardo Villacís, fabula un audaz drama sobre los instantes fenecidos. Finalmente, una tercera tendencia agrupa un conjunto de filmes experimentales que recurren a lenguajes conceptuales y buscan la resonancia poética. Entre ellos destacan por su contundencia: *Opus Nigrum* (1992), de Fernando Mieles; *Metro cúbico* (1995), de Sebastián Cordero; *L'objetiv* (2002), de Pancho Viñachi; *Silencio nuclear* (2002), de Iván Mora, y *El correo de las horas* (2003), de Sandino Burbano.

Si bien en esta última etapa analizada el cine ecuatoriano produjo más la ficción, en el campo del documental existen desarrollos y temáticas inéditas. *Quito, la ciudad imaginada* (1995), de Juan Diego Pérez; *Detrás del espejo* (1997), de Yanara Guayasamín; *Camal* (2001), de Miguel Alvear, y *Domingo Orgiástico* (2005), de Sandino Burbano, proponen una reflexión sobre el lenguaje documental al llevarlo hacia búsquedas experimentales.

Finalmente, para cerrar esta breve reseña del siglo del cine en el Ecuador, es necesario mencionar como un hecho relevante el surgimiento del video indígena. A partir de 1991, el movimiento indígena irrumpe en la política nacional y distintas organizaciones vinculadas a él fomentan la realización de productos audiovisuales. Los indígenas, críticos ante el papel hegemónico que hasta entonces habían jugado los medios audiovisuales, usan la tecnología de la imagen para autorrepresentarse. Surge así el video indígena como testimonio de la vida, las costumbres y luchas de las comunidades realizadas desde sus propias necesidades. Como expresión de este proceso, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) organiza, en 1999, el Festival Continental de Cine y Video de las Primeras Naciones Abya-Yala, que alcanzó cuatro ediciones bianuales.

Tres etapas del cine indigenista

Como se puede observar en el acápite anterior, el documental indigenista ocupa un papel relevante dentro de la historia del cine ecuatoriano. Sus desarrollos y concepciones están en íntimo diálogo no sólo con los discursos sociales y políticos que se dieron a lo largo del siglo XX, sino también con el desarrollo y las limitaciones históricas por las cuales atravesó el cine nacional. Sus innovaciones técnicas, sus lenguajes y sus concepciones ideológicas están determinadas por la accidentada historia del cine ecuatoriano. La ausencia de una producción sostenida, la inexistencia de una industria cinematográfica y la permanente preocupación por la cuestión nacional marcan decisivamente la historia del género. Como lo ha planteado Wilma Granda, la historia del cine ecuatoriano se define «en el carácter intermitente de nuestra cinematografía, en sus destellos cuantitativos y cualitativos, y en sus largos silencios» (2007:16). A tono con este carácter discontinuo e intermitente, la historia del documental indigenista está caracterizada por un conjunto de hitos y momentos significativos más que por una progresiva evolución. En la gran mayoría de los casos, la aventura de filmar a los pueblos indígenas estuvo asociada a emprendimientos individuales¹⁷ de carácter artesanal que vislumbraban el poder testimonial del registro cinematográfico. Como la gran mayoría de películas del siglo XX, los filmes indigenistas renuevan la pregunta por la cuestión irresuelta de la identidad nacional. Sus imágenes responden a esa gran pre-

17. Según Jorge Luis Serrano, «la historia del cine en el Ecuador está signada por la audacia y la pasión individual» (2001: 24). Aun reconociendo que existen evidencias para apoyar esta tesis cercana a la concepción ideográfica de la historia, es necesario preguntarse por qué una buena parte de esos esfuerzos individuales no financiados y coordinados directamente por el Estado confluyen en la preocupación indigenista. Nuestra respuesta es que, ante la debilidad del campo cinematográfico ecuatoriano, una serie de preocupaciones provenientes de otros campos culturales se vuelven predominantes. Dicho de otro modo, buena cantidad de los cineastas vuelcan su mirada a temáticas sociales como la nación y los indígenas siguiendo los debates que estaban al orden del día en la política, la literatura y las otras artes.

gunta que parece no abandonar a la cinematografía nacional: «¿Qué es ser ecuatoriano?».

La historia del filme indigenista marcha paralela a la historia del cine nacional. Describe una esporádica e irregular trayectoria durante la primera mitad del siglo XX hasta mediados de los 70, cuando se produce un *boom* de este tipo de cine. De tal manera que la historia del filme documental puede ser imaginada con la figura de un gran embudo que va de esporádicos esfuerzos individuales de los pioneros a una amplia producción realizada por toda una generación de cineastas en los 80. En la década del 20, se producen los primeros registros y documentales de los pueblos indígenas del Ecuador. Entre los años 30 y 60, período en el cual la producción cinematográfica nacional es casi inexistente, toman la posta un conjunto de películas filmadas por extranjeros. A mediados de los 70 y durante los años 80, se produce un conjunto de filmes como nunca antes había sucedido. Con el apareamiento de la primera generación de cineastas y al amparo de las políticas nacionalistas implementadas por el Estado a partir de 1972, una serie de instituciones como el Banco Central, la Unión Nacional de Periodistas y la Casa de la Cultura Ecuatoriana fomentan la realización de este tipo de filmes. En estas décadas, se producen un buen número de documentales indigenistas bajo el horizonte del realismo social, el discurso nacionalista y las reivindicaciones indigenistas. Sólo hasta ese momento se puede constatar la existencia de un movimiento similar, aunque a menor escala, al que se dio en la literatura y la pintura de la primera mitad del siglo XX.

De tal manera que se pueden establecer tres momentos diferenciados entre sí del desarrollo del documental indigenista: a) el cine de los pioneros, b) la producción extranjera y c) el cine social nacionalista.

El cine de los pioneros

Las primeras representaciones cinematográficas plantean un tipo de documental que, por primera vez, hace visible la diferencia cultural y le adjudica un valor fílmico y cultural. Estas películas

buscan ciertamente dar cuenta de pueblos y culturas diferentes; sin embargo, los métodos de producción simplemente combinan la observación simple y el registro etnográfico. Su lenguaje, basado mayoritariamente en planos generales y fijos, trabaja más con un deseo del otro que con un método de producción objetiva de la verdad documental. Estos filmes expresan una serie de imaginarios ambivalentes que, al mismo tiempo que visibilizan al indio, lo someten. *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927), dirigido por Carlos Crespi, películas *amateurs* como las de Miguel Ángel Álvarez (1927-1935) o los noticieros filmados por Manuel Ocaña (1929-1931) muestran por primera vez imágenes del movimiento de los pueblos indígenas para las audiencias ciudadanas. Estos discursos cinematográficos objetivan la diferencia cultural y la anudan al cuerpo y la vestimenta del indio. En ellos, incluso en los de Miguel Ángel Álvarez, el indio se transforma en un significante fijo y esencializado que opera al interior de las narrativas de la evangelización, del progreso y la modernización.

La producción extranjera

A partir de los años 30 y hasta los años 70, visitan el Ecuador una serie de aventureros, exploradores, naturalistas, etnólogos que realizan una serie de registros sobre la diversidad geográfica, biológica y cultural del país. Si bien es cierto que esta producción es difícil de rastrear ya que no existe ningún registro de las películas rodadas por extranjeros en el país, existen casos paradigmáticos como los de Rolf Blomberg, Torgny Anderberg, Karl Gartelman, John Alexander, entre muchos otros. Estos filmes, realizados con distintas finalidades y en diversos momentos históricos, guardan ciertas similitudes, especialmente si se los compara con las películas rodadas por los pioneros de los años 20 y los cineastas sociales de los años 80. En todos ellos existe la necesidad de registrar y dar cuenta de una diversidad étnico-cultural opuesta al concepto de civilización moderna de Occidente. A tono con esta necesidad, observamos un tipo de discurso que introduce nuevos elementos cinematográficos para retratar al otro. Combinación de distintos tipos de planos, relatos de procesos,

construcción de personajes individuales, combinación de historias personales y colectivas, marcas subjetivas en la enunciación son las características de estos filmes. La modalidad de representación documental mayormente usada va a ser la exposición objetiva, caracterizada por la presencia de una voz omnisciente que conduce el sentido del discurso¹⁸.

El cine social nacionalista

A diferencia del cine de la primera mitad del siglo XX, en estas películas se puede observar una serie de innovaciones en términos de lenguaje cinematográfico y puesta en escena. En primer lugar, se introducen una variedad de tipos de planos para el tratamiento de los personajes indígenas, lo cual permite la construcción de retratos que integran dimensiones históricas y sociales en busca de articular mitos de origen de la nación. En segundo lugar, se vuelve frecuente el uso de la panorámica, la trayectoria, el *zoom* y, en menor medida, el *travelling*. Gracias a estos recursos, el relato cinematográfico adquiere mayor flexibilidad y realismo. Finalmente, nuevas modalidades de representación documental permiten dosificar la forma expositiva que caracterizó a las películas realizadas con anterioridad. Por un lado, empieza a utilizarse la entrevista directa con los actores retratados (modalidad interactiva); y por otro, se desarrolla en menor medida la observación sin comentario (modalidad observacional), lo cual permite un relato abierto a la heteroglosia cultural.

¹⁸. Bill Nichols introduce seis categorías o modos de organización de la representación documental. Según el autor, los diferentes filmes pueden agruparse en torno a seis patrones comunes que determinan el discurso. Así, un documental puede ser preponderantemente poético, expositivo, observacional, interactivo, reflexivo o performativo si privilegia el montaje asociativo, la argumentación objetiva sobre el mundo histórico, la observación sin comentario, la interacción con los protagonistas, la reflexión sobre el propio lenguaje documental o la experiencia subjetiva del director, respectivamente. Para una conceptualización de las modalidades documentales de representación, consultar Nichols (1997 y 2001).

Tendencias históricas

Para establecer cuáles han sido las principales tendencias que ha seguido el documental indigenista a lo largo del siglo XX, realizamos un registro de las películas que se encuentran en los principales archivos audiovisuales de la capital. A partir del fichaje de la información recogida, se pudo construir listados y estadísticas que, aunque resultan sesgados y provisionales, nos permiten inferir algunas características históricas del documental de temática indígena en el país. Para la elaboración de la información de base, se acudió a los siguientes archivos: Cinemateca Nacional, Banco Central del Ecuador, Archivo Blomberg, Archivo Histórico de la Sociedad Salesiana, Fundación Cinememoria y Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE). A partir de la información sobre los filmes que poseen estas instituciones, se construyó un conjunto de análisis sobre la producción de documentales indigenistas por años, autores, provincias, y por pueblos y nacionalidades representadas. En una primera etapa, se tabularon resultados que abarcaron formatos de cine y video, en una segunda etapa centramos nuestra atención en la producción realizada con la tecnología cinematográfica. Cabe mencionar que el establecimiento de datos es tremendamente frágil por factores políticos y técnicos¹⁹. Por un lado, las políticas de memoria y patrimonio han descuidado y subvalorado al documento audiovisual; por otro, en las instituciones que poseen archivos audiovisuales, existen enormes problemas en la catalogación de la imagen-movimiento. Debido a ello, muchos de los datos que presentamos a continuación son producto de la inferencia o de información cruzada, es decir, no provienen directamente de las bases documentales de las instituciones que custodian esta pro-

19. Gran cantidad de obras audiovisuales se han destruido sin dejar huella; otra parte se encuentra extraviada o no es de dominio público, es decir, está en manos de sus realizadores o coleccionistas privados. Los filmes sobre los cuales trabajamos el análisis cuantitativo son aquellos que se encuentran en archivos abiertos al público. Por esta razón, la producción de importantes cineastas como Igor y Gustavo Guayasamín tiene un menor peso en nuestros cuadros, ya que buena parte de sus obras no se encuentran en ninguno de los archivos consultados.

ducción. La información sobre las locaciones donde fueron rodados los documentales es incompleta y heterogénea. La información sobre los pueblos y nacionalidades indígenas representados es mínima, inexacta y en muchos casos inexistente. Con la finalidad de contar al menos con una idea aproximada sobre estas variables, se realizó una reconstrucción de datos por medio de procedimientos deductivos tomando en cuenta marcos generales proporcionados por el Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador (CODENPE) y el Sistema Integrado de Indicadores Sociales del Ecuador (SIISE).

Cine y video

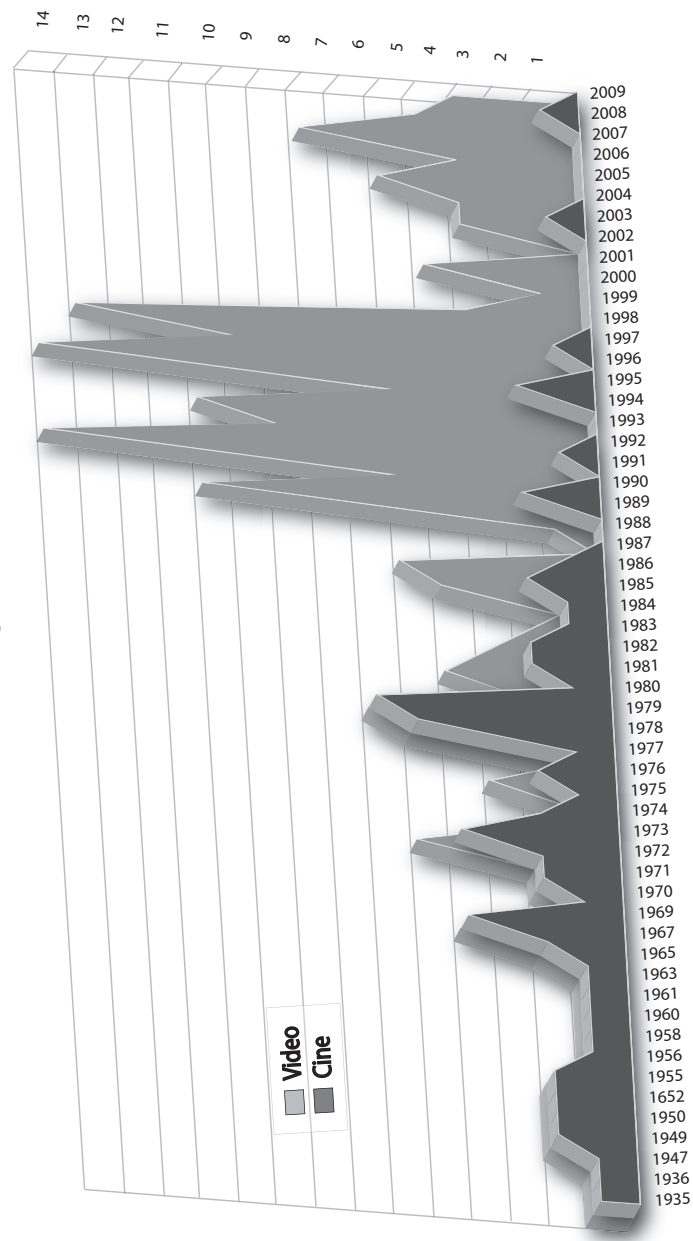
Una primera constatación de la investigación fue que, aun con pequeños períodos de ausencia de producción, el documental de temática indígena ha sido una constante dentro del cine ecuatoriano. Incluso en largos lapsos en que el cine de ficción desaparece, este tipo de documental logra sostener su producción estimulado por instituciones nacionales de carácter estatal o extranjeras interesadas en el conocimiento de la diversidad cultural. Entre 1926 y 2009 registramos más de 200 obras audiovisuales de temática indígena (ver Anexos 1 y 2). Del total de esta producción, el 34% fue realizado en cine, mientras que el 66% en video. Estas cifras no sólo demuestran el potencial que tiene el video como herramienta de conocimiento etnográficos por sus bajos costos y su versatilidad, sino también revelan el crecimiento acelerado de esta tecnología en las últimas tres décadas.

Producción	Cine	Video	Total
Producciones	69	132	201
Porcentaje	34	66	100

Mientras el formato de cine mantiene su supremacía hasta mediados de los años 80, a partir de los 90 existe un *boom* de la producción videográfica. Por esta razón, centramos nuestra investigación en la tecnología cinematográfica, ya que el predominio histórico del cine coincide con la vigencia de los proyectos nacionales y la ampliación del aparato estatal hasta la octava década del siglo pasado. Como se puede observar en el Gráfico 1, a partir de los años 70 la producción de documentales indigenistas tiene un crecimiento sostenido hasta finales de esa década, caracterizada por la orientación nacionalista de los gobiernos militares. No es casual que 1980 sea el momento más alto en la producción cinematográfica de documentales de temática indígena, año en el cual el proyecto nacionalista toma un nuevo brío por efecto del regreso a la democracia y la presencia de Jaime Roldós Aguilera en la Presidencia de la República. A partir mediados de los 80, la producción empieza su descenso, de acuerdo a la crisis del nacionalismo popular, la consolidación en el poder de la derecha y la implementación del modelo neoliberal.

Mientras nacionalismo de Estado y filme indigenista se descomponen, nuevos procesos políticos y culturales trastocan la cultura visual ecuatoriana. Por un lado, se produce la irrupción del movimiento indígena, que cuestiona los conceptos de representación simbólica y política con los cuales los blanco-mestizos habían construido su idea de nación. Según Érika Silva, en las últimas décadas del siglo pasado, el Ecuador asiste a un hecho social inédito: «la aparición de organizaciones indígenas cuyo origen, reivindicaciones y movilización pasan por la afirmación de una identidad étnica» (2004: 96). A partir de una serie de movimientos de resistencia organizados por los 500 años de la conquista española, el movimiento indígena plantea un conjunto de demandas políticas y culturales que generan un reposicionamiento de todos los actores. Estas demandas van a generar una nueva mirada de los cineastas mestizos al mismo tiempo van a impulsar el apareamiento de realizadores indígenas. En este contexto se produce el tránsito del cine al video. A partir de 1989 se produce un *boom* de la producción del video de temática indígena, que llega a tener su punto más alto en 1996. Este dato quizás es cuestionable, ya que, como se sabe,

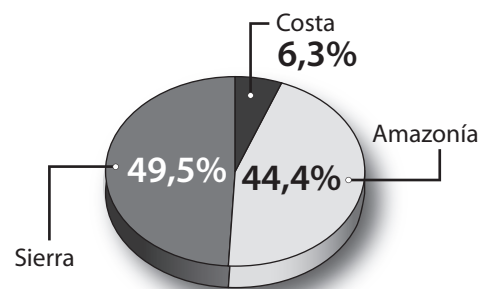
Gráfico 1. Producción de documentales indigenistas



en la actualidad existe una inmensa producción nacional, extranjera y de las propias comunidades que no pasa por los archivos oficiales y sobre la cual no existe un registro cierto. Sin embargo, una cosa queda clara: el clásico documental sobre los pueblos indígenas, caracterizado por la tecnología cinematográfica y el discurso indigenista centrado en la incorporación del indio a la nación y la civilización, sufre un relevo a mediados de los 80. No es que se dejan de hacer obras audiovisuales de carácter indigenista, sino que el horizonte histórico, cultural y tecnológico que daba fuerza a ese tipo de discurso audiovisual desaparece.

Surgen entonces nuevas maneras de imaginar y representar «lo indígena» —como lo analiza Karolina Romero en la parte final de este libro—, que, apoyadas en la versatilidad del video, desplazan los presupuestos esencialistas con los cuales, a lo largo de siglo XX, se representó a los pueblos indígenas. Al respecto quizá se pueden plantear tres líneas de desarrollo del video sobre pueblos indígenas. En primer lugar, por efectos de los levantamientos indígenas durante los años 90, un buen número de cineastas reposicionan su lugar de enunciación, dejan de hablar a nombre del Estado-nación y la civilización occidental, y se solidarizan con las luchas de los pueblos indios. Documentales como *Levantamiento indígena* (1990), *500 años de resistencia india* (1990), *Cristóbal Colón: 500 años después* (1992) y *Gente indígena* (1992) dan cuenta de este desplazamiento. En segundo lugar, por efectos de la difusión de los nuevos lenguajes documentales y la crítica a la representación, en los años 2000, varios filmes exploran la forma deconstructiva para cuestionar los presupuestos realistas y el efecto de verdad que había primado en el documentalismo nacional. *Tu Sangre* (2005), *Memoria de Quito* (2008) y *Baltasar Ushka. El tiempo congelado* (2008) son ejemplos de ello. Finalmente tenemos las prácticas videográficas decoloniales producidas por los propios realizadores y comunidades indígenas, que, de forma radical, están realizando un cuestionamiento del paradigma monocultural eurocéntrico que ha primado en la cultura visual ecuatoriana. Entre múltiples ejemplos de estas prácticas interculturales tenemos: *Por la tierra, por la vida, levántemonos* (1994) y más recientemente *Sacha Runa Yachay* (2006) y *Soy defensor de la selva* (2009).

Gráfico 2: Producción documental por región



REGIÓN	NÚMERO	PORCENTAJE
Amazonía		
Sucumbíos	13	8,9
Napo	5	3,4
Orellana	13	8,9
Pastaza	13	8,9
Zamora Chinchipe	10	6,8
Morona Santiago	11	7,5
Sierra		
Imbabura	13	8,9
Pichincha	12	8,2
Cotopaxi	9	6,2
Tungurahua	8	5,5
Bolívar	3	2,1
Chimborazo	6	4,1
Cañar	8	5,5
Loja	3	2,1
Azuay	2	1,4
Santo Domingo	8	5,5
Costa		
Esmeraldas	2	1,4
Manabí	3	2,1
Guayas	2	1,4
El Oro	1	0,7
Santa Elena	1	0,7

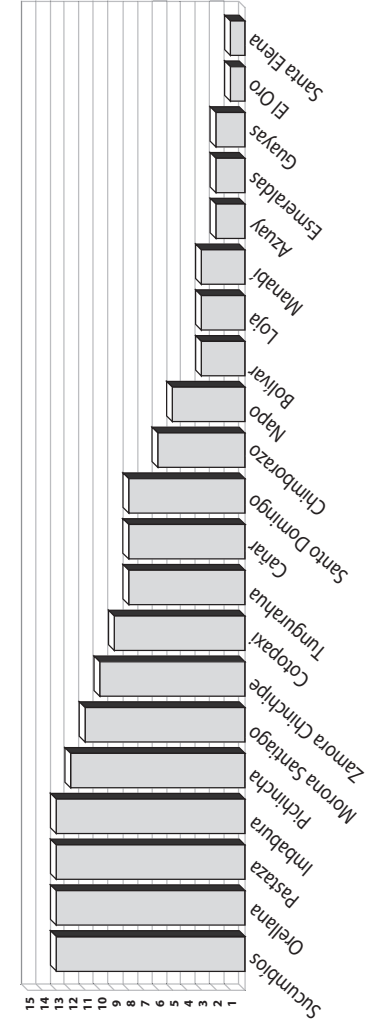
Provincias

Dentro de los 69 documentales rodados en cine, casi la mitad de filmes corresponden a la Sierra, mientras muy de cerca les siguen los documentales filmados en la región amazónica, y finalmente con un porcentaje drásticamente menor, se encuentra la producción de la Costa, como se puede ver en el Gráfico 2.

Si bien los datos de la Costa son comprensibles por la composición geográfica de los asentamientos de los pueblos y nacionalidades indígenas; en cambio, llaman la atención las cifras de la región amazónica. Frente al protagonismo que históricamente han tenido los pueblos de la serranía, el documental privilegió la región amazónica. La razón quizá se encuentra en los intereses de la mirada de los documentalistas nacionales y extranjeros, empeñados en registrar los últimos reductos de vida salvaje al margen de la civilización. En general, los indígenas de la Sierra tuvieron más contacto con la sociedad nacional, adquirieron amplios conocimientos de la sociedad moderna y esto llevó a que fueran identificados con el estereotipo del «buen salvaje» o «indio domesticado». Mientras que los indígenas de la Amazonía, por habitar en la selva, fueron asimilados a la figura del «mal salvaje», el indio no civilizado aún, misántropo indómito y belicoso en el caso shuar (Taylor, 1994: 98), primitivo, ignorante y manipulable en el caso huaorani (Rival: 2004, 287). Quizá tales formas sociales de identificación de los indígenas amazónicos atrajeron a los documentalistas en búsqueda de los últimos reductos de supuestas culturas no contaminadas. A tono con estas ideas, los documentales filmados en los pueblos de la serranía relatan, en un primer momento, los rituales, las fiestas y el sincretismo religioso; y, en una segunda etapa, prestan atención a la actividad artesanal y al desarrollo social.

Tal como se puede apreciar en el Gráfico 3, Sucumbíos, Orellana, Pastaza e Imbabura son las provincias en donde mayor cantidad de filmes se han realizado, lo que se explica por el hecho de que son las provincias de mayor extensión y diversidad cultural del país. Les sigue Pichincha, provincia fundamental en la historia de la dominación política y la administración de la población indígena. En un tercer bloque, Morona Santiago y Zamora Chinchipe, impor-

Gráfico 3: Producción de documentales por provincia



tantes regiones del trabajo misionero, tanto de la Iglesia Católica como Evangélica. Todas estas provincias registran más de 10 filmes. A continuación vienen Cotopaxi, Tungurahua, Cañar, Santo Domingo, Chimborazo, Napo, Bolívar, Loja y Manabí; y finalmente se ubican Azuay, Esmeraldas, Guayas, El Oro, Santa Elena, estas últimas con menos de dos filmes.

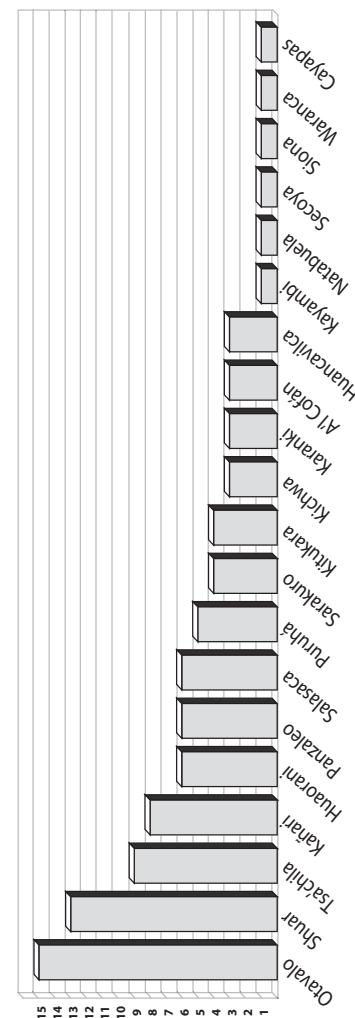
Nacionalidades

Dentro de los pueblos y nacionalidades, se registran 20 ítems, concentrados mayoritariamente en la Sierra y la Amazonía, como se puede observar en el Gráfico 4.

De acuerdo a este cuadro estadístico, tenemos un primer grupo que se encuentra representado en más de ocho documentales: otavalo, shuar, tsáchila y kañari. En el caso de los otavalo, esta presencia se debe a una serie de programas y proyectos estatales y de cooperación internacional que tuvieron como finalidad la capacitación laboral y el mejoramiento de las condiciones de vida. Buena parte de estas iniciativas generaron registros filmicos que constituyen importantes documentos audiovisuales sobre la vida de este pueblo a lo largo del siglo XX. En el caso de los shuaras, los registros cinematográficos realizados por exploradores, científicos y etnólogos nacionales y extranjeros están relacionados al deseo y temor que este pueblo generó en el imaginario civilizado de Occidente. Los shuaras alcanzaron una fama que trascendió las fronteras nacionales por sus prácticas rituales vinculadas a la realización de *tzantzas* o reducción de cabezas humanas²⁰. En el caso de tsáchilas y kañaris, el número de registros quizá se explica por la accesibilidad de sus territorios y la presencia de marcas visibles de la diferencia cultural,

20. Los escasos registros filmicos que existen del ritual de la *tzantza* fueron producidos por realizadores extranjeros que aprovecharon su trasfondo cultural y la complejidad tecnológica del proceso para exacerbar la pulsión escópica de las audiencias occidentales. Dentro de la comunidad nacional, durante los años 60, intelectuales y artistas se apropiaron de la fuerza simbólica condensada en el objeto ritual aludiendo a la «ferocidad» shuar con la finalidad de posicionar una conciencia vanguardista y parricida que criticó las prácticas tradicionales de la cultura ecuatoriana. Ver Freire (2008: 18).

Gráfico 4: Producción de documentales por nacionalidad



sean éstas corporales o arqueológicas. En un segundo grupo, se encuentran los pueblos huaorani, panzaleo, salasaca, puruhúa, sara-guro y kitukara con más de cuatro filmes. En un tercer grupo, kichwa, karanqui, a'i cofán y hancavilca con tres filmes. Y finalmente se encuentran los kayambi, natabuela, secoya, siona, waranca y cayapas, con un filme.

3

El cine de los pioneros

Los primeros filmes rodados en el Ecuador que se conservan hasta la actualidad son también los primeros testimonios cinematográficos de los pueblos indígenas que conocemos. En el Archivo Fílmico de la Cinemateca Nacional del Ecuador, se encuentran tres registros cinematográficos considerados los más antiguos que existen sobre pueblos indígenas. El primero es una serie de filmaciones carseras que pertenecen al Fondo Miguel Ángel Álvarez (1927-1935), el segundo es el documental *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927), dirigido por el sacerdote italiano Carlos Crespi, y el tercero es el noticiero Ecuador (1929), producido por Ocaña Film y dirigido por Manuel Ocaña.

Estas películas, de forma directa e indirecta, articulan una serie de imaginarios sobre los pueblos originarios con los proyectos políticos y biopolíticos dominantes durante la segunda década del siglo XX. En este momento histórico, se produce la recomposición del régimen gamonal con miras a la modernización de la sociedad y el Estado. A partir de la denominada Revolución Juliana (1925), se hace evidente el apareamiento de nuevos actores (sector comercial-bancario, sector comercial-importador y, en menor medida, el sector industrial de la burguesía) que, en alianza con las clases tradicionales, establecen lo que Quintero y Silva han denominado como «la vía gamonal de desarrollo social y estatal» (1995: 360). Por efectos de esta alianza, los procesos de modernización se van a producir de manera lenta, controlada y negociada a lo largo de todo el siglo XX. La vía gamonal de acceso a la modernidad va a marcar las paradojas del pensamiento indigenista a lo largo de las primeras tres décadas del siglo. Según los intelectuales indigenistas, con la instauración de la República, no se había hecho sino reemplazar la servidumbre del concertaje por la violación flagrante de los derechos indígenas. Como lo ha planteado Mercedes Prieto, más que la ciu-

dadanía, «el sistema de hacienda y el catolicismo habían funcionado para integrar a los indios a la nación ecuatoriana» (2004: 109). Durante estas décadas, doctrina liberal y sociología y psicología positivistas —en reacción al temor de posibles levantamientos indígenas— participaron decisivamente en la invención científico-social del imaginario de la «raza vencida».

La polémica acerca del pasado indígena no sólo subrayaba la decadencia de los indios contemporáneos en contraste con su sofisticado pasado, sino la derrota de los nativos, primero en manos de los conquistadores españoles y luego en las de las élites republicanas (Prieto, 2004: 106).

En concordancia con esta nueva realidad económica, política y biopolítica, surgen los primeros filmes sobre indígenas asociados a tres tipos de registros: el cine *amateur*, el documental y el noticiero. Si el primero constituyó un tipo de práctica no profesional relacionada con el registro de la vida privada y familiar, no hay que descuidar que el filme *amateur* es una práctica que está en permanente diálogo y apropiación de las convenciones dominantes, como lo ha advertido Patricia Zimmermann (1995: 82). Por otra parte, el noticiero surge con la finalidad de generar imágenes de actualidad destinadas a las audiencias masivas y a la construcción de la opinión pública. Por esta razón, este género informativo tuvo, desde sus orígenes, una importante función política (Paz y Montero, 2002: 49). Finalmente, como lo explicamos en el Capítulo 1, el género documental jugó un papel importante en la administración biopolítica de la población. Así, tanto registro *amateur* como noticiero y documental se articularon a los proyectos políticos modernizadores de aquel entonces, que establecieron los primeros lineamientos biopolíticos para el control de la población indígena. Estos tres géneros cinematográficos van a participar decisivamente en la construcción de la cultura visual ecuatoriana de comienzos de siglo, marcada por el deseo de modernidad y occidentalización.

El surgimiento fílmico del «otro»

Miguel Ángel Álvarez (1892-1982) fue un hacendado quiteño de familia conservadora que se adhirió al proyecto liberal tardío. Fue conocida su amistad con Alfredo Baquerizo Moreno, un hombre de ideas liberales que llegó a ser presidente del Ecuador por dos períodos (1916-1920 y 1931-1932). Según testimonios de sus familiares, fue un hombre generoso que trataba con dignidad a los trabajadores de sus haciendas, entre quienes se incluían muchos indígenas. Cultivó valores progresistas y aficiones modernas, censurados por la sociedad quiteña conservadora de inicios de siglo. Fue aficionado a las carreras de autos y de caballos, al teatro y a la música, y practicaba un *hobby* excéntrico e inusual: el cine. Como lo sostiene Wilma Granda, Álvarez, a más de ser el primer distribuidor y exhibidor de las casas Pathé y Gaumont, filmaba con una pequeña cámara Pathé Baby de 9.5 milímetros cuanto evento público y privado le atraía (1995: 125).

Su fondo cinematográfico está compuesto de 141 rollos, de dos minutos de duración cada uno, que retratan escenas de la vida familiar, eventos sociales y sucesos históricos. Estos registros caseros, que no fueron concebidos para su exhibición pública, tienen una frescura inédita en el cine ecuatoriano. Están filmados con gran libertad, espíritu lúdico y un ánimo experimental del cual el realizador es poco consciente. Frecuentemente, el registro fidedigno de eventos sociales es interrumpido por bruscos movimientos de cámara y paneos sorprendentes que los convierten en una turbulencia de movimientos. En otras ocasiones, se hacen retratos de jóvenes y niños que se divierten y juegan, unas veces frente a la cámara, otras con ella. En las películas de Álvarez, los desencuadres son frecuentes, así como las imágenes fuera de foco y los cortes abruptos. Llama la atención la libertad y la cercanía de la cámara que parece disolver la distancia entre el camarógrafo y los sujetos filmados. Estos «relatos desinteresados» de la vida cotidiana y familiar, rodados en blanco y negro, parecen atrapados en el simple regocijo del momento, reacio al ordenamiento formal y que anula toda intención de clausura narrativa. Siguiendo a Noël Burch, se puede identificar estos regis-

tros con el «Modo de Representación Primitivo» anterior al apareamiento del lenguaje cinematográfico (1991: 193).

Dos de los rollos, numerados 9 y 15, capturan las imágenes de varios hombres y mujeres indígenas realizando distintas actividades festivas y cotidianas. El primero es el registro de una serie de filmaciones de los danzantes de Saquisilí realizadas en Latacunga, según los testimonios de algunos informantes entrevistados en el proceso de catalogación del Fondo. El segundo rollo presenta varios retratos de lavanderas indígenas probablemente filmadas a orillas del lago San Pablo, en la Sierra norte. Estos dos rollos revelan una actitud fílmica ausente en el resto del Fondo Álvarez: en ambos, la cámara asume una actitud contemplativa, trata de documentar con la mayor meticulosidad posible aquello que está siendo filmado. El encuadre se vuelve funcional a las acciones de los figurantes, sean éstos los danzantes o las lavanderas; los desplazamientos lúdicos y gratuitos característicos del resto de filmes desaparecen súbitamente. Una voluntad de composición ordena el campo visual y estabiliza el cuadro, mientras lentos paneos tratan de reconstruir la continuidad del espacio y las acciones.

El primer rollo se inicia con planos generales de una muchedumbre indígena, entre los que se encuentran dos jinetes, ataviados con ropas ceremoniales, que portan unas gigantescas banderas. Poco a poco se deja ver el pabellón de una iglesia, mientras los indios danzan y agitan los estandartes. Posteriormente se muestran algunos planos muy elaborados que juegan con los tercios horizontales y verticales. Finalmente, varios planos medios muestran a unos jinetes que entran y salen del cuadro, y a una indígena con un niño en brazos que es conducida hacia la cámara por un hombre mestizo vestido de traje, tal como se puede observar en el Fotograma 1.

El segundo rollo retrata a una lavandera en plano general rodeada por las propias ondas que provoca su actividad en el agua. Más adelante, se muestra a otra lavandera en medio de un río que serpentea hasta perderse en el fondo del cuadro tras un puente, como se puede observar en el Fotograma 2.

En estos filmes se puede apreciar una elaborada intención compositiva que sigue muy de cerca los parámetros figurativos descubiertos por la pintura indigenista de comienzos de siglo, hasta tal



Fotograma 1. Obra fílmica (1927-1935) de Miguel Ángel Álvarez



Fotograma 2. Obra fílmica (1927-1935) de Miguel Ángel Álvarez

punto que los planos dan la impresión de ser óleos monocromáticos en movimiento. Efectivamente, por su encuadre y composición, estos planos se asemejan el retrato costumbrista de oficios popular a finales del siglo XIX e inicios del XX. Aunque no existen evidencias ciertas de esta influencia, lo más probable es que Álvarez conociese acuarelas, grabados u óleos de este género. ¿Por qué cuando filma escenas de la vida indígena abandona el registro libre e informal que se aprecia en el resto de filmes caseros? ¿Cómo leer el uso de estos planos sostenidos que tratan de registrar con la mayor laboriosidad posible la imagen del indio? ¿Cómo interpretar este brusco cambio en la actitud fílmica de Álvarez?

Dentro de las múltiples explicaciones que pueden dar respuesta a estas preguntas, queremos explorar una que sirve a nuestros propósitos. El cambio de registro cinematográfico propuesto en la mirada de Álvarez sobre el indio atiende a la producción de una «distancia enunciativa» que separa la mirada de lo mirado dentro del lenguaje poco formalizado del filme. Esta distancia enunciativa puede ser advertida en los siguientes aspectos:

a) El aumento de la distancia focal, que se hace evidente en el uso de planos generales y en la ausencia de primeros planos, significantes de cercanía e intimidad.

b) Los movimientos lentos de cámara, que provocan la ilusión de plenitud en la realidad filmada e introducen un «efecto de objetividad» que acerca el registro *amateur* al lenguaje clásico del documental.

c) Borramiento de las marcas de enunciación fílmica, que invisibiliza el dispositivo cinematográfico, transparenta la mediación del lenguaje fílmico y objetiviza la realidad representada.

d) Clausura figurativa del plano, fundada en una composición ordenada y totalizante que determina la exterioridad del enunciador frente al enunciado.

Sobre la base de estos cuatro elementos, la representación cinematográfica produce una distancia que separa al sujeto de la enunciación (el observador: Álvarez) del lo enunciado (lo observado: el mundo indígena registrado por la cámara). Se produce de esta manera la constitución de dos polaridades perfectamente separadas: la primera se constituye como el polo subjetivo, que ordena y produce

la representación, y la segunda se convierte en su polo opuesto, o la objetivación de lo representado. Aparece entonces una instancia exterior al sujeto de la enunciación que es simbolizada como aquello que le es extraño y no le pertenece, aquello que, en una palabra, podemos denominar como «otredad», opuesta a la mismidad del observador. Este proceso denominado por la semiótica como un «desembargue actancial» (Greimas y Courtés, 1990: 113), es el mecanismo por medio del cual se construye la imagen del indio dentro del lenguaje de la conciencia mestiza.

Para el sujeto mestizo, alineado ideológicamente con la modernidad occidental —Miguel Ángel Álvarez, en nuestro caso—, las imágenes del indio son producidas como todo aquello que no es el hombre moderno. Aquello que debe ser repudiado y separado de la identidad eurocentrada del mestizo liberal. Todas las características irracionales y salvajes del mestizo pasan a simbolizarse en las representaciones fijas y en las objetivaciones del indio: imágenes clausuradas de una vez y para siempre en el imaginario moderno del sujeto progresista. Por medio de esta compleja operación semiótica, se priva al indígena de toda subjetividad propia, se transforma su voz en un eco del discurso mestizo y se lo confina a habitar en una imagen estática a pesar de la ilusión de movimiento propia del cine.

La evangelización del «jíbaro»

Por su parte, *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927), concebida y dirigida por el sacerdote italiano Carlos Crespi, está considerada como el «primer documental etnográfico» del Ecuador (*El Comercio*, 24 de junio de 1995: C4). A diferencia de las películas de Álvarez, fue un filme de más de una hora de duración realizado explícitamente para la difusión pública.

Carlos Crespi (1891-1982) nació en Milán, fue doctor en Ciencias Naturales, estudioso de la arquitectura, la ingeniería hidráulica, la etnografía y la música. En 1923, llegó a Cuenca, donde se radicó y realizó una extensa labor misional, educativa y cultural. En esta

ciudad del austro ecuatoriano, fundó el colegio Cornelio Merchán, el Colegio Normal Orientalista, la Escuela de Artes y Oficios y el Colegio Técnico Salesiano; además de un museo que agrupaba especies naturales, bienes etnográficos y objetos curiosos. El padre Elías Brito, quien ha realizado una extensa obra sobre el trabajo misionero de los salesianos en el Amazonía, escribió: «Uno de los más importantes miembros de la Orden en nuestra patria era Crespi, no solamente por su aporte científico, sino también por su obra misionera, pedagógica y social» (1938: 141). Adicionalmente, el italiano fue un fotógrafo aficionado y un entusiasta amante del cine que se dedicó a la difusión del arte cinematográfico introduciendo filmes clásicos y autores de comedia como Chaplin, Keaton y Laurel & Hardy²¹.

Los invencibles shuaras del Alto Amazonas se inscribe dentro una serie de iniciativas promovidas en los años 20 desde la sociedad civil y el Estado para la colonización del Oriente ecuatoriano y la incorporación de la población indígena amazónica, que durante largo tiempo había sido inaccesible. Una serie de iniciativas estatales empezaron a ver en la región amazónica un territorio peligroso y desatendido. Conforme a esta percepción, se propusieron acciones que buscaron ampliar la base social del proceso de modernización como forma de contrarrestar los levantamientos indígenas. (Quintero y Silva: 388). Por otra parte, los intereses de la Iglesia por la evangelización en el Oriente venían afirmándose desde finales del siglo XIX. Recordemos dos hechos fundamentales: en 1888, el Estado ecuatoriano autorizó por decreto que la obra salesiana se extendiese hacia la región oriental; en 1892, la Sagrada Congregación de Negocios Extranjeros confió el Vicariato Apostólico de Méndez y Gualaquiza a los salesianos (Granda, 1995: 4). De ahí que *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* deba ser leído no sólo como un valioso documento histórico, sino también como una innovadora

21. Según testimonios de asistentes a las proyecciones organizadas por Crespi, cuentan que el sacerdote realizaba comentarios explicativos mientras los filmes eran proyectados. Cuando existían escenas que consideraba censurables, se paraba frente a la pantalla y a todo pulmón realizaba acaloradas exclamaciones morales.

estrategia biopolítica de incorporación de la población indígena de la Amazonía a la gubernamentalidad moderna. En este sentido, Crespi fue visionario, ya que logró aglutinar a distintas instituciones del Estado y a la sociedad civil con la finalidad de generar acciones tendientes a volver sujetos de la política pública y privada a comunidades que se las daba por descontado hasta aquel entonces. Al respecto, Wilma Granda escribe:

Crespi fue el gestor de un nuevo impulso a la labor misional con su novedoso concepto de colonización: introducir herramientas sencillas al trabajo a los nativos, construir vías de comunicación y puentes sobre los ríos y aportar al trabajo de fe religiosa sobre la conciencia de los llamados «jibaros» (1995: 99).

Efectivamente, el sacerdote italiano levantó una campaña para recoger recursos entre los sectores pudientes de la sociedad para realizar obras de infraestructura básica y financiar el trabajo misionero salesiano. A partir de esta campaña, se logró integrar comités de colonización del Oriente en Guayaquil, Quito y Cuenca²². En este ejemplo, se puede ver de forma clara cómo el documental indigenista, desde su origen, está inserto en una serie de proyectos y prácticas tendientes al control y la administración de la población indígena que coinciden con proyectos geopolíticos que rebasan las fronteras nacionales. En este caso, se hace patente la tesis de Blanca Muratorio, quien sostiene que, a partir del siglo XIX, las imágenes del otro articuladas en las exposiciones internacionales demandadas desde el primer mundo se constituyen en la materia prima con la que se va a construir «la retórica política de la ideología nacionalista emergente» (1994:

22. Uno de los grupos más activos fue el Comité Orientalista de Señoras de Guayaquil, que construyó uno de los puentes más importantes sobre el río Namangoza y un hospital de beneficencia llamado Guayaquil. El estreno de *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* en el Puerto Principal fue realizado en beneficio de este comité. En el cartel publicitario del filme se puede leer el siguiente texto: «El Comité Orientalista de Señoras hace un llamamiento a todas las clases sociales de Guayaquil para que, en elocuente manifestación de patriotismo, concurren a estas funciones cinematográficas que tendrán la doble significación de revelar la grandeza y el espléndido porvenir de la patria, merced a las riquezas que atesora su hermosísima región oriental» (Teatro El Edén, 1927).

117). Dicho en otras palabras, el filme de Crespi muestra de forma contundente cómo las representaciones de los pueblos indígenas están articuladas a demandas geopolíticas eurocéntricas y coloniales.

Inicialmente, en 1923, Crespi estuvo encargado de investigar y recolectar objetos en la Amazonía ecuatoriana para exhibirlos en la Primera Exposición Misionera Salesiana, que se realizó en Turín en 1924. En el discurso de clausura de esta exposición, Crespi relató que, luego de una estadía de varios meses, logró coleccionar 30 cajas con objetos calificados como «raros» entre los cuales se incluían collares, coranas de plumas, pieles de jaguar, serpientes y pájaros vivos y diseccionados, mapas y millares de documentos y fotografías sobre los «salvajes» habitantes de la selva (Brito: 1938: 156). A partir de esta experiencia, Crespi quedó profundamente interesado en los estudios y la investigación de la cultura shuar. Posteriormente, cuando fue reasignado a la provincia del Azuay, pudo continuar con su trabajo de investigación. De esta forma, en 1926, en cooperación con el fotógrafo ecuatoriano Rodrigo Buchelli y el camarógrafo italiano Carlo Bocaccio, logró financiar una nueva expedición al valle del Upano, en la región de Santiago de Méndez. Esta vez la finalidad era documentar la vida de aquellos temidos «salvajes» conocidos por el acto de reducir cabezas, y dar cuenta del trabajo misionero de los salesianos en la región. Bocaccio registró los momentos más importantes de la expedición y varias escenas en la comunidad shuar, de acuerdo al guión previamente escrito por el padre Crespi. En el montaje final, que estuvo a cargo del operador Vité y el afamado laboratorista Fontana, 2500 metros de película negativa se redujeron a los 1500 de la versión final. El filme se estrenó el 26 de febrero de 1927 en el teatro Edén de Guayaquil, y pocos días después en el teatro Sucre de Quito. Tuvo una amplia difusión, generó mucha repercusión social tanto a nivel de la Iglesia como de la comunidad nacional. El estreno en Quito contó con la presencia del entonces presidente de la República, Isidro Ayora. Su distribución fue un soporte fundamental para la recolección de fondos para el trabajo de las misiones salesianas en el Oriente ecuatoriano (*Quince Días*, 1995).

La narrativa del filme está influenciada por los relatos de viaje y aventura, de uso frecuente en el documentalismo de las primeras décadas del siglo XX. Según la información promocional que cir-

culó al momento del estreno del filme, su relato estuvo dividido en cuatro secciones cronológicas y temáticas: 1) Viaje de Génova al Ecuador. 2) El rey de la floresta. El tejedor. Caza y pesca. 3) Costumbres guerreras. 4) Obra civilizadora de las misiones salesianas. La primera relata el viaje de varios expedicionarios desde Génova hasta la Amazonía ecuatoriana. La segunda narra el modo de vida, los rituales y costumbres de los shuaras, asentados en el valle del Upano. La tercera recrea la fiesta de la *tzantza* o arte de reducir cabezas humanas. La última parte muestra la obra evangelizadora de los misioneros salesianos.

Eventualmente se exhibió en varias ocasiones hasta que, en 1961, se destruyó parcialmente en un incendio de la Casa Salesiana de Cuenca. Fue restaurada y reconstruida por la Cinemateca Nacional en 1995, siguiendo el guión original de Carlos Crespi. En la película restaurada, que tiene 17 minutos de duración, se montan siete minutos de la cinta original, así como también fragmentos fílmicos de archivo que reemplazan algunos momentos del metraje perdido (*El Comercio*, 7 de julio de 1995: E10). Tomando en cuenta que la película duraba más de una hora, los siete minutos recuperados nos dicen poco sobre el filme original. Sin embargo, resulta interesante hacer un análisis del filme restaurado como un ejercicio de apropiación de la obra de Crespi por parte de los actores, instituciones y políticas culturales de las últimas décadas del siglo XX. Hay que resaltar que la restauración de la película y su legitimización como el filme pionero de la cinematografía nacional se inscriben en un momento de revalorización del patrimonio nacional. No hay que olvidar que «cada generación tendrá un modo particular de reescribir y recrear la realidad, de analizar lo que sucedió» (Barrera, 2009: 76). En tal virtud, la recuperación que hace la Cinemateca Nacional nos dice mucho sobre el horizonte de verdad y poder desde el cual en los años 80 y 90 se escribió y rescribió su pasado inmediato. Nuestra hipótesis es que la recuperación que hace la Cinemateca Nacional del relato de Crespi, mantiene una cierta complicidad con la visión colonizadora de Crespi aunque se inscribe dentro de un proyecto político radicalmente diferente. Al realizar una comparación entre el guión original de Carlos Crespi (1926) y la recreación dirigida por Ulises Estrella (1995), se puede encontrar

una mirada celebradora del discurso indigenista de las primeras décadas de siglo XX, que, en los años 90, entraba ya en crisis. A nombre del cine ecuatoriano y de la recuperación del patrimonio nacional, la recreación auspiciada por la UNESCO convalida la visión colonialista y exotizante de Crespi²³. A pesar de esta coincidencia entre ambos proyectos, se puede advertir perspectivas históricas distintas de enunciación. Tales perspectivas pueden ser sondeadas a partir de los siguientes aspectos:

a) Proyecto nacionalista. El filme de Crespi está en gran medida dirigido a la comunidad salesiana internacional, lo cual explica el relato del viaje de Génova a Cuenca. La nueva versión está dirigida a la comunidad nacional; en consecuencia, todos los datos de ubicación geográfica del país y los detalles del inicio de la expedición están omitidos.

b) Patrimonio fílmico. En el filme de los años 20, el acento está puesto sobre la misión evangelizadora y civilizadora; en el filme de los años 90, esta información se adelgaza para dar importancia a la imagen como documento y patrimonio cultural. Las imágenes del archivo fílmico salesiano usadas en la reconstrucción del argumento original hablan de este desplazamiento.

c) La figura de Crespi. En la nueva versión, la figura de Crespi, absolutamente ausente en la versión original, adquiere relevancia. Los intertítulos iniciales, diseñados al estilo del cine silente, nos proporcionan información sobre la biografía del sacerdote salesiano.

23. Esta recuperación sin beneficio de inventario de Crespi realizada en los 90 contrasta fuertemente con la posición crítica que Ulises Estrella mantuvo frente al indigenismo durante los años 60, cuando lideró el grupo Tzántico. En el primer manifiesto del grupo se hace un cuestionamiento radical a la literatura blanda y al arte artificioso que respondía a los intereses del *establishment* cultural de la época, entre los cuales ubicaban a la primera generación de indigenistas. En dicho documento, se puede leer lo siguiente: «Sabemos que un poco se ha hecho: que una obra de lamento indígena ha sido traducida y leída en varios idiomas, que un poeta trabaja por hacer, en poesía, la trágica historia del Ecuador; que se empieza a pensar una música realmente nuestra. Lo sabemos. Pero frente a eso —lo que prueba que no se ha dado el grito de rebeldía y ruptura— se sigue alabando obras en las que se trata como animal al indio porque tienen un “estilo impecable”» (Tzánticos, 1962: 0).

Adicionalmente, cada uno de los rótulos trae una pequeña caricatura que intenta congraciarse al espectador con el realizador italiano.

d) Énfasis retórico. Mientras la película de Crespi busca desplegar una buena cantidad de datos y observaciones etnográficas, la reconstrucción toma los más ligeros e impactantes. Cualquier precisión científica es anulada en la versión abreviada.

En síntesis, podemos decir que la nueva versión de *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* presenta una lectura resumida, laica y nacionalista de Crespi que se aparta de los intereses científicos y geopolíticos para plantear una preocupación por el patrimonio y los hombres ilustres que crearon los mitos de origen del cine nacional. Aun así, queremos plantear algunas hipótesis sobre la película de Crespi, basándonos en las secciones del metraje originales que son recogidas en la edición de los años 90. Creemos que en estos restos arqueológicos pueden leerse algunas de las formas genealógicas de operación del poder en las primeras décadas del siglo pasado.

Crespi buscó representar a los «salvajes» temidos por el acto siniestro de reducir cabezas humanas como seres susceptibles de salvación, poseedores de nobles tradiciones y costumbres. Su intención fue mostrar que la «raza jibara» que habitaba en la zona de Méndez era, por tanto, digna de la piedad de Dios y parte integrante de la nación. Al difundir las imágenes de los shuaras, Crespi apuntaba no sólo a visibilizar la imagen de esos «otros» desconocidos por la sociedad, sino también a producir una serie de conocimientos e imaginarios que permitieran incorporarlos al mundo civilizado occidental. En un folleto promocional, Crespi dijo que la película

conduce sensiblemente al espectador a amar al Oriente, a apreciar la fuerza prodigiosa de su naturaleza y, sobre todo, a estimar profundamente a la raza jibara y el heroísmo de los misioneros, que se fatigan a traerla hacia la civilización mundial (1926: 4).

El objetivo explícito del filme fue producir una representación del indio shuar que lo convirtiera en sujeto de las políticas del Estado y de la Iglesia. Esta incorporación se va a producir bajo la lógica de lo que Aníbal Quijano denominó como «la colonialidad del poder». A partir de esta matriz epistémica y racial, se construyen y reprodu-

cen identidades fijas que diferencian a las culturas europeas y no-europeas para finalmente establecer la jerarquización de las mismas. El hombre blanco, poseedor del saber occidental, se transforma en el paradigma de la modernidad y la civilización, mientras

las culturas dominadas serían impedidas de objetivar de modo autónomo sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas con sus propios patrones de expresión visual y plástica (Quijano, 1999: 103).

Bajo los parámetros de la colonialidad del poder, la administración de la identidad de los pueblos indígenas plantea una relación de dominación en donde el hombre civilizado «habla por el otro» para afirmar su superioridad. Se produce entonces, como lo ha señalado Gayatri Spivak, el paso del concepto de «re-presentación», entendido como imagen artística o «retrato de alguien», al de «representación», entendido en su acepción política de «apoderado de alguien». (Spivak, 1998: 181). El filme de Crespi plantea la paradoja de que mientras se muestra a los shuaras como identidad representada, se los niega en tanto conciencia representativa. De ahí que tras la realización de la película se pueda advertir una profunda violencia cinematográfica originada en la imposición cultural. Cuando Crespi comenta las dificultades surgidas en el rodaje explícitamente hace referencia a este tipo de violencia representativa.

El jíbaro altivo, soberbio, indómito, sospechoso, huye de la máquina fotográfica y de la cinematográfica, por el miedo que tiene de ser brujado, y sobre todo es contrarísimo a la manifestación de los secretos acerca de sus fiestas religiosas y de sus raras costumbres (Crespi, 1926: 2).

En los fragmentos originales del filme, lo primero que se observa es un plano general en donde se ve a los expedicionarios surcar un angosto camino de herradura que atraviesa diagonalmente el cuadro. En planos subsiguientes se mira a una mujer bien ataviada y a un hombre, posiblemente europeo, que viajan a caballo mientras una serie de indígenas de la Sierra caminan delante de unas mulas de carga. Otros indígenas, seguramente amazónicos, llevan unos enormes bultos sobre su espalda. La narración continúa con imágenes que muestran la dificultad del trayecto en medio de una imponente

naturaleza. Súbitamente, aparece un indio shuar en plano medio, prepara unos dardos, los mete en su cerbatana, hay planos detalle de las manos hábiles, otro plano más del indio disparando. Luego, hay tres retratos en primer plano: en uno de ellos, un hombre gira lentamente para dejar ver el lóbulo de su oreja perforado, como se puede ver en el Fotograma 3. Finalmente hay una mujer que prepara algún alimento y lo brinda a dos niños.

Esta puesta en escena muestra claramente dos tipos de personajes: por un lado los expedicionarios y por otro los indígenas retratados. La constitución de estos dos grupos de personajes está articulada a las oposiciones binarias de la colonialidad que enfrentan a civilización y barbarie, asignando a la primera un valor histórico y, a la segunda, consignándole una ubicación fuera del tiempo y la historia. Esta «negación de la coetaneidad en el tiempo» es efectivamente una de las formas de operación del pensamiento colonial (Castro-Gómez y Grosfogel, 2007:15). Esta actitud colonial que consiste, por un lado, en asimilar a sujetos occidentales a la actualidad del pensamiento y al pasado histórico, y, por otro, en relacionar a los pueblos indígenas a un universo primitivo por fuera de la historia, va a estar presente aún a finales del siglo XX. Cuando la película fue restaurada y estrenada en 1995, las lecturas propuestas por las instituciones y los agentes culturales reactivaron estas concepciones de comienzos de siglo. En una reseña de prensa, se puede leer el siguiente comentario:

Considerando los 70 años transcurridos desde la filmación, me sorprende verificar cómo la imagen de los blancos o mestizos está enmarcada por su antigüedad —será el diseño de los vestidos o el corte de barba y cabellos— mientras los rostros del mundo indígena los encuentro iguales a los de hoy, y sin duda con la misma noble altivez que los caracteriza. Parecen entonces estar fuera del tiempo, que no así los ciudadanos occidentales que, más en el tiempo, parecería que nos envejecemos más rápido (Breilh, 1995: 9).

Volviendo sobre el análisis de la versión restaurada, hay otro aspecto importante. En el momento mismo de la llegada al pueblo shuar, los expedicionarios desaparecen del campo visual, se transforman en la voz omnisciente de Crespi, que organiza y da sentido



Fotograma 3. *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927), de Carlos Crespi



Fotograma 4. *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927), de Carlos Crespi

al relato. Tal y como en el caso de Álvarez, se produce un desembrague enunciativo por medio del cual el observador (nuevamente el hombre blanco y civilizado) se sustrae del campo óptico, se retira del mundo para dominarlo. Este principio es una de las reglas generales con las que se construye el documental etnográfico clásico, cuyo paradigma es la objetividad. Quien cuenta la historia se invisibiliza borrando las huellas de su enunciación para producir el efecto de una narración que se hace a sí misma. Por medio de esta operación, se produce la imagen del indio, en tanto sujeto subalterno privado de voz, y la mirada colonialista, en tanto conciencia ordenadora y patrón de poder.

Esta forma de construcción visual de la identidad del pueblo shuar vela y revela un racismo soterrado en tanto provoca una imagen fija del indio que es leída desde los códigos hegemónicos del hombre blanco. El racismo, como nos recuerda Balibar,

se inscribe en prácticas, discursos y representaciones que son otros tantos desarrollos intelectuales del fantasma de profilaxis o de segregación que se articula en torno a estigmas de la alteridad (1991: 32).

Junto con los expedicionarios, también se puede ver algunos indios guiando a las mulas o llevando la carga en sus espaldas. Estos primeros indígenas —entre los cuales existen algunos procedentes de la Sierra, región colonizada en el siglo XVI— no llaman la menor atención del camarógrafo, su mirada los pasa de largo. Dichos personajes son fotografiados de tal manera que son fácilmente confundibles con los cuadrúpedos, como se aprecia en el Fotograma 4.

De ser así, es paradójico que, cuando la expedición llega a su destino, los shuaras se trasformen en personajes principales del filme. ¿Son menos indígenas quienes cargan los grandes bultos que el indio de la cerbatana? ¿O es más humano este último que los otros? Nuevamente, aquí encontramos una serie de evidencias que permiten detectar el orden colonial de la representación que articula el filme. Los shuaras alcanzan la centralidad figurativa en la película no porque se lo merezcan o por la importancia de su cultura sino, al contrario, porque son parte del imaginario del misionero. Son necesarios para que éste se realice plenamente en su misión humanista y evan-

gelizadora. Sólo cuando la mirada ilustrada del hombre blanco —la posición no marcada que es capaz de juzgar—, se interesa por ese ser «salvaje» que vive en un estado de naturaleza total, sin civilización, puede constituirse como hombre.

En uno de los intertítulos de la versión restaurada del filme que siguen el guión original de Crespi, se puede leer:

Después de 100 km de misterio y de humana soledad, se nos presenta de improviso el rey de la selva, el nativo de astuta mirada, de acerado pecho.

Bajo el apelativo del «rey de la selva», Crespi encubre una concepción idealizada preocupada más por hiperbolizar su descubrimiento que por describir con precisión un objeto. La mirada redentora del misionero, programada para engrandecer a esos seres considerados como bestiales, busca demostrar que, tras esos cuerpos salvajes, hay un alma redimible. Reza el guión: «El jíbaro no es el famoso caníbal pintado por muchos extranjeros» o más adelante: «Entre los shuaras, no existen neurasténicos ni locos. Las enfermedades se curan con hierbas e infusiones».

Estas afirmaciones son una forma de incorporación del indio en el imaginario social. La mirada magnánima del hombre ilustrado produce conocimientos y asigna valores al indio con el objetivo de darle un lugar dentro de la cultura occidental. Al reconocer las bondades de esa cultura diferente, permite su integración. En esta misma acción de reconocimiento, se produce el desconocimiento del lugar de enunciación del otro y la legitimización del orden discursivo de la cultura occidental. La construcción de la visibilidad del indio por la que aboga Crespi permite la afirmación de una visualidad hegemónica, fundada en un lugar de enunciación del blanco que va a ser ocupado por las élites mestizas.

Adicionalmente, en la película, se prefigura ya el fundamento nacionalista a partir del cual el documental indigenista visibilizó la diferencia cultural. Para Crespi, las dificultades del trabajo del documentalista coincidían con los ideales del trabajo misionero y los valores patrióticos. En el folleto promocional de su película se expresa de forma clara esta concepción:

Sólo el misionero, hombre benéfico, desinteresado, que ha sacrificado todos sus ideales en las aras de un fin humanitario y patriótico, puede conquistar el corazón, el alma del hijo de la floresta; y conocer su misteriosa vida, sólo él puede preparar los verdaderos artistas de una película cinematográfica documentaria (1926: 2).

Como se puede advertir, para el italiano el arte cinematográfico estaba destinado a coincidir con los valores humanitarios del cristianismo y los valores patrióticos de la nación. A partir de Crespi, el cine podrá ser considerado como un instrumento que permite acercar culturas lejanas y desconocidas a las audiencias urbanas que definen la nación. El cine se convierte en un mecanismo de administración de la visibilidad de las diferencias culturales y étnicas que permite la estructuración del paradigma unitario de la nación. En este sentido, la labor biopolítica del cine de Crespi anuncia la función que va a tener el documental en los 80 con respecto a la constitución del discurso nacional.

La educación del indígena

En medio de la convulsión política causada por la Revolución Juliana, el fotógrafo español Manuel Ocaña, establecido en Guayaquil, funda la productora Ocaña Film. En un inicio, se dedica a la exposición y producción de retratos y paisajes, acaparando la atención de las clases altas de la ciudad para las cuales la fotografía era un símbolo de prestigio. A partir de 1925, Ocaña incursiona en el cine produciendo un buen número de filmes de actualidad y varios noticieros, películas que generan gran repercusión en la opinión pública y la prensa de la época. En agosto de 1926, el diario guayaquileño *El Telégrafo* felicita al cineasta español calificando su trabajo como «novedoso, científico, artístico y hasta jurídico» (Granda, 1995: 106). Entre las películas de Ocaña Film destacan: *Noticiero* (1925), *Actualidades* N° 1, 2 y 3 (1928), *Guayaquil a vuelo de pájaro* (1929), *Un viaje por Manabí* (1929). Estas películas registran distintos hechos cívicos, sociales, deportivos y religiosos de la naciente cultura urbana, y reivindican

los procesos de cambio económico y social de aquel entonces. Con un aire de celebración y algo de ingenuidad, resaltan los cambios en los espacios y la vida pública mientras realizan una oda al progreso.

El trabajo más elaborado de Ocaña va a ser su noticiero *Ecuador*, realizado entre 1929 y 1931. En este informativo, se recogen aspectos trascendentales de los procesos de modernización educativa, sanitaria, laboral; y se da cuenta de la gestión del Estado de la época. Uno de estos noticieros fue restaurado y aún se conserva en los archivos de Cinemateca Nacional. En él, fechado en 1929, se puede encontrar un registro de las escuelas populares donde, por primera vez, se educa a la población indígena. *Ecuador* (1929) es un filme de propaganda gubernamental de la Presidencia de Isidro Ayora, quien gobernó el país entre 1926 y 1928. La película, hecha con base en planos generales, frecuentemente recurre a panorámicas, rodadas tanto en exteriores como en interiores, que muestran la obra pública y los eventos sociales del Gobierno. Una serie de intertítulos insertos en inglés y español presentan e identifican el material filmado. A lo largo de sus 23 minutos, la película muestra la ceremonia de posesión de mando de Ayora, distintas actividades educativas en las escuelas y talleres, actividades de adiestramiento en una recién inaugurada maternidad pública, distintas escenas que dan cuenta de la infraestructura de los colegios públicos en Quito.

En una larga secuencia donde se resaltan los avances de la educación pública, se introduce un corto segmento destinado a informar del trabajo con los indígenas. El segmento está compuesto por tres planos: intertítulo, plano general y plano medio. En el letrero explicativo se puede leer «Escuela rural de “El Inca”. También la raza indígena se educa». A continuación, se monta un elaborado plano en el cual se puede observar en la mitad inferior del cuadro un buen número de niños sentados en pupitres de madera dispuestos en dos columnas, mientras en la parte superior se observa de pie a varios adultos junto a una pizarra; en medio de ellos se destaca por su vestimenta la profesora mestiza. La toma filmada al aire libre se inicia con un plano fijo que lentamente se desplaza hacia un costado para dejar ver a todo el alumnado infantil. En un tercer plano se muestra el mismo escenario más de cerca. Esta vez se ve a un niño frente a la pizarra que lentamente escribe la palabra «Ecuador» como consta en el Fotograma 5.



Fotograma 5. *Noticiero Ecuador* (1929-1931) de Manuel Ocaña

Llama la atención la teatralidad de la escena: todos los figurantes están dispuestos con meticulosidad al interior del cuadro como esperando ser filmados. El contenido simbólico parece apuntar hacia la reconstrucción de una actividad educativa ordenada e incluyente, que se realiza sin ningún tipo de conflicto, en armonía con la naturaleza. La figura del muchacho de trenza escribiendo el nombre de su país expresa, por un lado, el éxito de las iniciativas de alfabetización de la población indígena; por otro lado, un autorreconocimiento de la relación de los educandos con el espíritu progresista de la nación.

Como se puede constatar en este capítulo, los primeros registros fílmicos de indígenas realizados en el Ecuador surgen a finales de los años 20, inmersos y condicionados por una serie de proyectos biopolíticos destinados a la administración de la población. Estas primeras películas en manera alguna pueden entenderse como expresiones autónomas del campo cinematográfico, ya que aparecen como tecnologías de representación y poder asociadas a los proyectos de evangelización y modernización emprendidos por las élites eclesiásticas y liberales. Al contrario, es necesario investigar estas imágenes-movimiento dentro de lo que Deborah Pool ha denominado como «la economía visual moderna». Para la antropóloga norteamericana, para entender la complejidad del funcionamiento de las imágenes que ponen en interacción personas, ideas y objetos es necesario investigar producción, circulación, consumo y posesión de las mismas (Pool, 2000: 18). Sea a través del cine *amateur*, el noticiero o el documental, las primeras representaciones fílmicas de indígenas efectivamente están articuladas a un complejo sistema social, político y biopolítico que involucra un conjunto de instituciones, saberes y recursos que modulan la fabricación y la recepción de imágenes.

4

La mirada extranjera

Entre los años 30 y 70, visitaron el Ecuador varios extranjeros que realizaron una serie de películas con la finalidad de dar a conocer a las audiencias del primer mundo la diversidad cultural del país. Los filmes de este período tuvieron fundamentalmente tres finalidades: periodísticas, científicas o etnográficas y de fomento al desarrollo. Buenos ejemplos del primer caso constituyen los filmes de Rolf Blomberg, quien realizó numerosos trabajos para la televisión sueca, y los de Torgny Andenberg, quien produjo varias películas informativas sobre los pueblos indígenas de Ecuador y América Latina. Los filmes de Karl Gartelman, Scott Robinson y Petr Polak son un buen ejemplo del segundo caso. En las películas de estos directores, se puede advertir una serie de modalidades tendientes a generar métodos y condiciones del ejercicio documental que permiten una adquisición de conocimientos fiable. Estamos en presencia de lo que Marc Henri Piault ha denominado como la «situación antropológica» del cine documental (2002: 101). Las películas de John Alexander y Gustavo Nieto Roa ilustran el tercer caso. Estos filmes fueron realizados con la finalidad de registrar distintos proyectos de cooperación internacional para el desarrollo.

Aunque todas estas películas tienen motivaciones diversas y muestran una gran variedad de preocupaciones temáticas, existen aspectos geopolíticos comunes que tienen relevancia para esta investigación. A diferencia de los filmes realizados por los pioneros y los cineastas de la generación del 80, estos filmes no están realizados para la audiencia nacional, sino que fueron producidos para el espectador del primer mundo que, en muchos casos, desconocía la existencia del Ecuador. Esta situación condiciona tanto los contenidos como las perspectivas de enunciación a partir de las cuales se realizaron las películas. Mientras los filmes rodados por cineastas ecuatorianos o para

las audiencias nacionales debatieron acerca de la exclusión e inclusión de los pueblos indígenas dentro de la nación, los filmes realizados por los cineastas extranjeros discutieron sobre las diferencias y similitudes que tienen las culturas indígenas respecto de la civilización occidental. Recordemos que, según el concepto de «doble gubernamentalidad» propuesto por Castro-Gómez, la construcción del «otro» se ejerce hacia afuera a través de las potencias hegemónicas del sistema-mundo moderno y hacia adentro a través de los Estados nacionales. En el primer caso, se realiza mediante la noción de ciudadanía, y en el segundo caso, mediante la idea de civilización (2000: 153). Los documentales realizados entre la primera y la segunda posguerra van a estar vinculados al primero de estos parámetros gubernamentales, informado por la matriz colonial que opera a nivel del sistema-mundo moderno a través del concepto de civilización. Mientras que los documentales realizados a partir de 1972 por los cineastas ecuatorianos van a relacionarse primordialmente a la gubernamentalidad de la nación y la ciudadanía. No obstante, en ambos casos, está presente la doble gubernamentalidad. Las películas sobre los pueblos indígenas realizadas por cineastas extranjeros efectivamente están vinculadas a un conjunto de proyectos geopolíticos destinados al conocimiento, la clasificación y la dominación de la diferencia cultural a nivel planetario. Las representaciones del otro que se encuentran en estos filmes atienden a los procesos históricos, las necesidades culturales, los deseos y temores de la sociedad europea y, en menor medida, de la sociedad estadounidense.

La producción de estos documentales se realizó en un momento en que la posición geopolítica de Europa empezaba a sufrir profundas transformaciones. A partir de los años 40, las certezas y la posición política que ocupaba el Viejo Continente cambian por cuatro factores: la crisis económica y moral europea tras la primera posguerra y la Segunda Guerra Mundial; la imposición de la cultura estadounidense a nivel global; el fin del modelo colonial de administración política; y el apareamiento de las culturas periféricas a partir de los procesos de descolonización del Tercer Mundo. Esto hizo que las estrategias con las que Europa se relacionó con las culturas no occidentales se transformaran y reacomodasen. Los imaginarios contruidos por el primer colonialismo y su correlato euro-

centrista sufrieron un proceso de desplazamiento. Este cambio es comprensible a partir del tránsito del eurocentrismo a lo que Fernando Coronil ha denominado como «globocentrismo». Según el antropólogo venezolano, con este término describe formas de poder menos visibles pero más concentradas basadas en el mercado, en donde los conflictos culturales están atenuados por medio de la incorporación del otro. Las maneras de establecer las diferencias culturales se trasladan del concepto de «alteridad» al de «subalternidad» (2000: 246).

Frente al primer colonialismo, que de plano destruyó y descalificó a las culturas no occidentales, en estos filmes se puede observar una necesidad de volver objetos del conocimiento a las manifestaciones espirituales y materiales de los pueblos que habitaban el territorio ecuatoriano. A diferencia del cine de los pioneros, en estos filmes existe un método cognoscitivo, unas veces inspirado en la precisión de la crónica, otras en la observación científica o etnográfica. En todos ellos existe un explícito deseo de incorporar la diversidad cultural asentada en las periferias ecuatoriales al orbe humanista occidental. En un momento en el cual el capitalismo se alimentaba del conocimiento y la modernidad se volvía multicultural, las estrategias de estos filmes fueron la incorporación, el conocimiento y la clasificación de la diversidad ecológica y cultural. En estas películas se puede ver de forma clara cómo la colonialidad del poder se reformula cambiando el eurocentrismo por el occidentalismo, y desplazando la figura del otro lejano por la de un subalterno que compartía muchas rasgos con el hombre moderno pero que, de ninguna manera, tenía una conciencia cultural simétrica a la supremacía civilizatoria de Occidente.

El balcón del explorador

Gracias a la labor del Archivo Blomberg, fundado en 2000, la figura de Rolf Blomberg está siendo revalorizada y releída en la actualidad. Su fotografía y cine desconocido hasta hace poco por las

audiencias jóvenes, empieza a tener un reconocimiento generalizado dentro del país²⁴. Esta importante presencia de Blomberg en las jóvenes generaciones de artistas y documentalistas hace que la lectura crítica de su obra se transforme en una tarea estratégica.

Rolf Blomberg (1912-1996), explorador, naturalista, cronista, fotógrafo y documentalista sueco, fue un viajero infatigable fascinado por el conocimiento de mundos y culturas distantes. Durante 50 años, realizó expediciones con la finalidad de recolectar especies y documentar, por medio de la escritura, la fotografía o el cine, aspectos de la cultura material e inmaterial de países como Australia, Indonesia, Brasil, Perú, Bolivia y Ecuador. Como para los grandes exploradores modernos, para el naturalista sueco, el trabajo de documentación fue una manera de objetivar sus viajes guiados por el prurito del descubrimiento²⁵. Dentro de su obra, constan cientos de reportajes y artículos, 20 libros, 33 filmes documentales, 35 000 fotografías. A pesar de esta nutrida obra, Blomberg se negó a considerarse como fotógrafo o documentalista. A diferencia de otros exploradores o científicos, estableció una larga y permanente relación con el Ecuador, país que inspiró las tres cuartas partes de su producción. Estuvo casado con Emma Robinson y la artista Araceli Gilbert, las dos ecuatorianas. Desde 1968 hasta su muerte, en 1996, se radicó en el país.

El grueso de su trabajo cinematográfico fue realizado en las décadas del 50 y 60 del siglo pasado. Su producción documental realiza una crónica sensible de geografías, paisajes, plantas, animales y sobre todo modos de vida de distintos pueblos desconocidos para la audiencia sueca. «Blomberg pertenece a ese universo de fotógrafos que viajan para convivir y explorar la alteridad» (González, 2009: 67). El conjunto de su obra fílmica puede ser agrupada en tres mo-

24. En el campo del cine, una actividad fundamental en la difusión del cine de Blomberg fue el subtítulaje y la proyección de cuatro documentales, en el contexto del Tercer Festival Internacional de Cine Documental EDOC (2004), adicionalmente a una serie de proyecciones que el Archivo Blomberg viene realizando en distintas localidades del Ecuador.

25. Marcela Blomberg, hija del explorador sueco y fundadora del Archivo Blomberg, recoge esta faceta de la vida de su padre de la siguiente manera: «Dedicó su vida a viajar, explorar y definitivamente llenarse de vivencias. Su gran afán fue poder transmitir y compartir estas ricas experiencias, y lo hizo de todas las formas posibles a su alcance» (2008: 111).

mentos. El primero alude a sus primeros trabajos, que son dos películas realizadas en 1936. El segundo arranca en 1949, después de la Segunda Guerra Mundial, y va hasta 1968; durante este lapso el cineasta realizó 18 filmes, la mayoría de ellos para SVT - Televisión Sueca. El tercero se inicia en 1969, cuando Blomberg estuvo ya establecido en el Ecuador; a este período corresponden cuatro películas realizadas en colaboración con Torgny Andenberg.

La filmografía de Rolf Blomberg se desarrolló en un momento de profundas transformaciones geopolíticas, culturales y cinematográficas para Europa. La reconstitución de la colonialidad en la etapa de entreguerras refuncionalizó las formas de operación de las tecnologías y dispositivos de representación a través de los cuales se producían las imágenes de otredad. En el caso del documental, estas transformaciones estuvieron relacionadas con una puesta en cuestión de las certezas sobre las cuales se construyó la verdad documental, y con una reflexión acerca de los presupuestos estructurales de la mirada del documentalista sobre los pueblos no occidentales. Como lo ha planteado Marc Henri Piault:

A partir de los años 50 fueron experimentados todo tipo de procedimientos y puntos de vista de rodaje, acelerando la discusión sobre los métodos para plasmar la realidad social (2002: 196).

El modelo objetivista y el apetito de exotismo que reinó entre los años 20 y 40 cayó bajo sospecha. La ilusión de un conocimiento objetivo de la primera generación de documentalistas conocidos como «los padres fundadores» empezó a ser problematizada. Junto a ella, también la seducción de lo extraño (que acompañó a gran cantidad de documentales rodados en África y América) empezó a ser cuestionada en nombre de la incorporación de los pueblos indígenas al orbe humanista. En medio de la crisis europea de posguerra y el fin de la etapa colonialista, el documentalismo comenzó a hacerse preguntas sobre sí mismo y su mirada. Se atravesaba un momento en el cual las viejas maneras de producción documental eran puestas en entredicho, generando un cuestionamiento de las condiciones para el apareamiento de nuevos conceptos y metodologías. Esta etapa de transición permitió, un poco más tarde, el surgimiento

de los nuevos modelos de representación documental, que privilegiaron la contemplación sin juicio y explotaron la interacción entre el realizador y los actores sociales. Nos referimos al «cine directo» y al «*cinéma-vérité*» respectivamente²⁶.

Suecia mantuvo una posición neutral durante la Segunda Guerra Mundial y ejerció un estricto control sobre la producción documental para evitar el abordaje de temáticas que pudieran afectar alguna de las partes beligerantes. Por ello, se estimuló la producción de documentales sobre la vida natural en Suecia o la vida de pueblos lejanos considerados «primitivos». Como sucedía en el resto de Europa, la guerra desató una crisis moral y la consecuente necesidad de mirar hacia otro lado. Las culturas no occidentales cobraron un nuevo interés en tanto imaginario de humanidad al margen de la hecatombe de la Historia²⁷.

La filmografía de Blomberg dialoga con los cambios geopolíticos del período y las transformaciones que se estaban produciendo en el lenguaje del cine documental. En su mayor parte, está estructurada bajo la narrativa de la crónica, conjuga planos de alto valor compositivo que generalmente contextualizan y narran acciones cotidianas. Un lenguaje de planos fijos realizados en trípode, en el cual esporádicamente existen paneos verticales o laterales son sus marcas características. El montaje avanza, a momentos, por saltos para concentrarse en el desglose de acciones cuando el texto fílmico tiende al detalle. Una *voz over* predominante, la del propio realizador, presenta los acontecimientos, establece los hilos conductores del relato, asienta el sentido de los hechos y, en menor medida, comenta las imágenes. Esta voz predominante alterna con cortas secciones de sonido ambiente o se superpone con música europea y autóctona que ilustra la narración.

El cine de Blomberg está basado en la experiencia sensorial directa, en la que se deposita una confianza total; quizá por esta razón sus relatos documentales prefieren experiencia sensible a contextos

²⁶. Para una definición de estas escuelas del documentalismo moderno, ver Nicholls (1947), Ellis (1989) y Barnouw (1996).

²⁷. Esto explica que, en Suecia, se hubiera desarrollado una corriente de documental poético cuya cabeza visible fue Arne Sucksdorff. Para una reseña de los desarrollos del documental sueco de posguerra, ver Barnouw (1996:169).

históricos o explicaciones científicas. En el inicio de *En canoa a la tierra de los reductores de cabezas* (1936), el narrador hace una descripción minuciosa del proceso de construcción de una canoa, y luego realiza una crónica acompañada de música que crea suspenso de la experiencia riesgosa de viajar en la embarcación. El relato se desentiende del lugar de la canoa en la economía y la cultura del pueblo shuar. Confía plenamente en la experiencia fenomenológica de aquello que está frente a sus sentidos. El papel que juega el narrador es el del testigo presencial que tiene la autoridad de haber realizado el largo y peligroso viaje, y haber constatado con sus propios sentidos tal aventura. Por otra parte, en sus películas, se reivindica la mirada subjetiva y la conciencia individual como forma concreta de acceso al conocimiento. *Jíbaros, un pueblo selvático* (1963), el filme de mayor desarrollo y duración de Blomberg, se inicia con una escena en que el realizador explica datos sobre el Ecuador para luego introducir la crónica de su viaje a lo largo del río Pastaza, en la Amazonía ecuatoriana. Las instancias de enunciación de su mirada van a articularse en torno a la figura del individuo explorador. Esta confianza en la experiencia individual explica las introducciones en donde aparece el realizador dirigiéndose explícitamente al televidente sueco, aludiendo a un pacto narrativo en el cual es un individuo común y corriente quien va a contar su experiencia. Gracias a estos procedimientos, el relato abandona la perspectiva omnisciente y la *voice-of-god* para construir una mirada parcial y subjetiva que interpela al espectador desde la experiencia de la observación personal.

La presencia de dos fuerzas singulariza esta filmografía. Por un lado, un conjunto de procedimientos figurativos y narrativos que no coinciden totalmente con el realismo proto-etnológico, la conciencia omnisciente y el objetivismo del documental clásico de la primera mitad del siglo XX. Por el otro, una mirada personal fundada en la experiencia sensorial que se aleja de los relatos evangelizados y científicos. De una parte, su cine plantea una narración objetiva permanentemente plagada de impresiones y observaciones subjetivas; por otra, construye una conciencia inquieta e ingenua que no encuentra conflictos en su encuentro con el otro. Si bien existe una necesidad de marcar, dentro del filme, el lugar que ocupa el realizador (su posición cultural, el horizonte de su mirada, sus

impresiones personales); también, en su forma de abordaje a los pueblos indígenas, hay mirada que sobrestima sus capacidades de descodificación y desvanece las tensiones interculturales. De un lado, Blomberg es un cineasta moderno que logra plasmar una mirada personal; del otro es un observador neo-rousseauiano que tiene una mirada idílica sobre las culturas no occidentales (León, 2010b: 37).

A pesar de que todos los documentales del realizador sueco se concentran en una descripción de hechos y comportamientos, en muchos momentos del relato se desbordan los códigos clásicos y se introducen estrategias del documentalismo moderno. Blomberg, sin mucha conciencia del lenguaje documental, introduce procedimientos narrativos que marcan la presencia del narrador y muestran el artificio del relato documental. Esta modernización del relato se produce por cuatro vías:

La presencia visual del director. A través de escenas introductorias y la *voz over* del narrador. En las introducciones de *Jíbaros, pueblo selvático* (1963) y *Alfredo en Guayaquil* (1968), Blomberg, frente a un mapa, realiza una presentación general del relato. Estas introducciones pedagógicas tienen como finalidad exponer datos históricos y geográficos generales sobre el Ecuador y también funcionan como un mecanismo de marcar la presencia del autor del relato.

La voz over. La voz del narrador es otro de los recursos mediante el cual el director deja sus huellas en la narración. La *voz over* constantemente salta de la tercera persona a la primera aludiendo al sujeto de enunciación del filme. En la escena final de *Quito, ciudad de contrastes* (1949), el narrador abandona su función contemplativa para dar fe del dolor que causa el golpe macizo del balón con el que se practica la pelota ecuatoriana. Vemos distintos planos de un partido, y súbitamente la voz del narrador se corta como si en ese mismo instante la pelota impactara sobre él.

Marcas subjetivas. Permanentemente, la narración visual y sonora realiza inflexiones que interrumpen la lógica de la crónica objetiva. Blomberg introduce en la narración impresiones personales que delatan la presencia de una mirada subjetiva posicionada cultural, psicológica y estilísticamente. Califica como elegantes las canoas talladas por indígenas de la Amazonía; filma ceibos como si fuesen

elefantes; monta escenas cómicas a partir de porcinos de pezuñas largas a los cuales ve como chanchos con zapatos de payaso. Frecuentemente, la mirada del director apela a la ligereza, la ironía o el humor, dotando así de nuevos sentidos a la imagen.

Elementos autorreflexivos. En muchos momentos de su filmografía, Blomberg hace referencia explícita a datos sobre la realización del relato que normalmente permanecen ocultos con la finalidad de provocar un efecto de objetivismo. En el filme *Quito, ciudad de contrastes* (1949), el texto nos invita a contemplar la vida de la ciudad, nos anuncia que, en adelante, no habrá comentarios y, a continuación, se montan panorámicas de la vida cotidiana de la capital acompañadas de un pasillo de fondo. En la escena final de *Alfredo en Guayaquil* (1968), el documentalista decide filmar a un niño pescando en el río Guayas; el narrador cuenta que el protagonista le propone tomar un pez muerto y mostrarlo como si hubiese sido pescado en el acto. La acción se pone en escena, pero la voz nos revela el artificio.

Indígenas en la pesca del pez espada (1952) relata la vida de una comunidad de pescadores mestizos en el pueblo de Jaramijó, ubicado en la región costera de la provincia de Manabí. En un momento dado, el realizador describe el lugar donde se hospeda. Como se observa en el Fotograma 6, un plano general muestra en su parte inferior un travesaño de madera y, en el fondo, una panorámica de la playa. Mientras el narrador dice: «La vista de mi balcón: mar, sol, canoas, la playa bañada de luz, gente, perros y chanchos».

En este gesto, el realizador hace presente la localización de su mirada y marca su estilo de narración fenomenológica basada en la descripción de lo que está ante sus sentidos. Frente a la mirada trascendental de Carlos Crespi o a los relatos de denuncia que realizan en los años 80 los cineastas ecuatorianos, el cine de Blomberg plantea un relato libre de ánimo evangelizador o concienciador. Sus películas, dirigidas a la audiencia sueca, alcanzan un nivel de libertad que hace que sus registros tengan una singularidad inédita respecto de la historia del documental indigenista ecuatoriano.

Por otro lado, la ausencia de conflictos a todo nivel es una de las características de la mirada de Blomberg. La conflictiva relación con el otro desaparece para plantearse como un vínculo di-



Fotograma 6. *Indígenas en la pesca del pez espada* (1952), de Rolf Blomberg

recto y libre que no implica ningún esfuerzo de traducción cultural por parte del cineasta. Para la mirada del realizador, el otro está despojado de su carga enigmática y angustiante; y, en su lugar, encontramos la figura dócil e idílica de un hombre sumergido en una armonía natural, tal y como lo imaginaron los pintores modernos. Al respecto, Lenín Oña escribió, «Niño aún, soñaba con la misteriosa África y con emular a Gauguin en una isla oculta de los mares del sur» (1996: II). Ciertamente, como sugiere el crítico ecuatoriano, en la obra del explorador sueco existe una mirada fascinada que busca reencontrar paraísos primitivos habitados por sujetos todavía no corrompidos por la sociedad²⁸. En un momento de crisis del paradigma eurocéntrico, Blomberg articula una mirada occidentalista que escabulle el peso de la historia, despoja de trascendencia a la alteridad e idealiza la diferencia cultural.

Petróleo en la selva (1950) describe, por un lado, la vida de los pueblos indígenas tsáchilas y shuaras y, por otro, los procesos de colonización y exploración en busca de petróleo emprendidos por transnacionales como la Shell. El narrador inicia el relato definiendo al Ecuador como «el país más hermoso y salvaje de Sudamérica». Con ligereza, se presenta a «los simpáticos habitantes de la selva»: perezosos, iguanas, también seres humanos. Se presenta a «un joven sonriente de aspecto atractivo». Se describe las transformaciones del paisaje selvático por la presencia de las petroleras. Se describe el confort en que viven los trabajadores de las petroleras, se presenta a sus hijos jugando a gusto en unas resbaladeras. Finalmente se relata con humor la llegada de los «nuevos tiempos» a la selva amazónica, des-

²⁸. En algunos pasajes de los diarios de Blomberg, se puede encontrar una mirada deslumbrada que no alcanza a abarcar la grandeza de la geografía y el paisaje. Cerca de Ambato, frente a las nieves del Chimborazo y el Tungurahua, el documentalista sueco confiesa sus expresiones de admiración: «Era un escenario bello y majestuoso...» (2000: 73). En uno de sus viajes al Amazonas, escribe: «He hecho bastantes tomas, aunque sé que no pueden reproducir la atmósfera fantástica del paisaje» (2002: 139). Esta actitud, cercana al sentimiento de lo sublime contrasta con el sentido prosaico y familiar con el que retrata a las personas indígenas. En su libro *Los aucas desnudos*, se puede leer: «Un cierto día saludé a mis viejos amigos los indios jíbaros. Cuando los visité, había una guerra civil de menor importancia, un fenómeno nada inusual en la tierra de los cazadores de cabezas» (1996: 17).

pués de la llegada de las petroleras. Una visión admirada y ligera describe hechos y actores, les encuentra su lado pintoresco y cómico. Sin embargo, nada se dice sobre las complejas relaciones económicas, culturales y epistémicas entre indígenas y petroleros. Una apuesta implícita a favor del progreso y el desarrollo aligera la situación y permite una crónica que elimina tensiones. Sus retratos presentan comunidades y pueblos indígenas a partir de acciones en donde los conflictos de poder no existen. La misma relación transparente que tienen los tsáchilas con los petroleros anglosajones parece repetirse en la relación que establece el propio cineasta con los indígenas que filma. La inmediata codificación del otro sin conflicto es la tónica en todas las películas. La conflictiva relación con el otro desaparece para plantearse como una relación directa y libre que no implica ningún esfuerzo de traducción cultural.

Pedro, un muchacho indígena (1965) narra distintos aspectos de la vida de un niño indígena de 12 años que vive en el pueblo de Quinchuquñi, en la provincia de Imbabura. En el filme, Pedro ayuda a sus padres en la siembra y en el comercio de carne, asiste a la escuela en donde aprende gimnasia, aritmética y canto. El relato construye la imagen de un niño indígena que, a pesar de realizar actividades distintas, tiene marcadas similitudes con cualquier otro niño occidental: la familia y la escuela (ver Fotograma 7). La narrativa de Blomberg pone por delante las similitudes como método de conocimiento de la diferencia cultural. En *Indígenas en la pesca del pez espada*, luego de una dura jornada de trabajo, el realizador filma a unos muchachos jugando fútbol a orillas de la playa; la voz en *off* sostiene: «Los jóvenes tienen sus diversiones similares en todo el mundo». La narración describe y califica con mucha facilidad las prácticas y procesos culturales que tienen códigos epistémicos y semióticos distintos. No existe una conciencia de la dificultad y los conflictos de adjudicar significados conocidos a una realidad desconocida. Esta actitud lleva al narrador a doblar al sueco los diálogos de sus personajes, que nunca se escuchan directamente, o incluso a traducir los pensamientos en jocosos parlamentos.

En un momento en que el eurocentrismo se convirtió en una sombra y la violencia con la que fueron retratados los indígenas



Fotograma 7. *Pedro, un muchacho indígena* (1965), de Rolf Blomberg

era cuestionada, Blomberg articuló una visión personal, escapando del peso de la historia y la transcendencia de la alteridad cultural para proyectar una mirada inocente que accede al otro sin conflictos. Siguiendo la caracterización de las narrativas de «anticonquista» que Mary Louise Pratt descubrió al analizar la literatura de viajes del siglo XVII y XIX, podríamos considerar ciertos rasgos del cine del realizador sueco. Según Pratt, la anticonquista hace referencia a

estrategias de representación por medio de las cuales los sujetos burgueses europeos tratan de declarar su inocencia en el mismo momento en que afirman la hegemonía europea (1997: 27).

Si la narrativa de conquista se organizó en torno al expansionismo imperial, el mundo pre burgués, el héroe-conquistador fuerte y varonil, y la culpabilidad ocasionada por los excesos del conquistador; la narrativa de la anticonquista giró alrededor de la exploración interior de la naturaleza, el mundo burgués, la figura inocente y vulnerable del héroe-explorador y la inocencia del naturalista (75 y ss.). La filmografía de Blomberg parece coincidir parcialmente con la caracterización de anticonquista. Los cuatro rasgos con los que caracterizamos su mirada reafirman la figura inocente del naturalista, aquel héroe moderno que combina individualidad, aventura y conocimiento. Tal como lo describe Pratt, mientras más sensoriales y ligeros se presentan los textos fílmicos del explorador sueco, más se afirma la conciencia del individuo europeo que sostiene, con su relato, el predominio de los valores occidentales. Sin embargo, el contexto en que Blomberg realiza su obra está caracterizado por tres desplazamientos: del conocimiento de la naturaleza se pasa al conocimiento de las culturas del globo, de la segregación del otro se pasa a la incorporación del subalterno, de las tecnologías de la escritura se pasa a las tecnologías de la imagen. Blomberg reedita así la narrativa de la anticonquista en un momento en que el explorador se transforma en etnólogo y experto en registro de imágenes.

En la filmografía de Blomberg, la forma como el discurso fílmico procesa la diferencia cultural para construir imágenes de otredad está sujeta a modulaciones distintas a nivel axiológico,

praxeológico y epistemológico²⁹. A nivel axiológico, la perspectiva de enunciación basada en la experiencia individual genera la imagen del otro plenamente accesible, filmado con cierta simpatía. Para la mirada del realizador sueco, los pueblos indígenas son una realidad transparente en donde las tensiones están ausentes. En tal sentido, el documental de Blomberg busca la simplicidad de las sociedades no occidentales y se enmarca en una perspectiva neo-rousseauiana tal y como lo advirtió Adolfo Colombres para el caso Flaherty (1855: 13). Frecuentemente califica a los pueblos indígenas como «amables», «amigables», «simpáticos». En filmes como *Petróleo en la selva* o *Jíbaros, pueblo selvático*, el realizador busca captar tsáchilas y shuaras riendo. Esta actitud puede ser contrastada con los retratos sombríos y adustos de Crespi, en los cuales el rostro indígena parecería estar atravesado por las tensiones de la colonización. Como lo ha demostrado Giordano y Reyero, la risa describe una singular situación en el acto fotográfico —en nuestro caso, cinematográfico— en el cual se muestra una situación de interacción, proximidad, empatía (2006: 19)³⁰. Esta situación hace que en los registros de Blomberg exista un plus de sentido que va más allá de la evidencia del abuso y la dominación contra los indígenas, planteada por el discurso indigenista. Esta situación llevó a muchos defensores de Blomberg a olvidar la situación colonial y de poder en medio de la cual se producen los registros fotográficos y cinematográficos, tal y como se puede advertir en observaciones como la siguiente:

La fotografía de Blomberg no es, en absoluto una fotografía invasora o impertinente. La cuidadosa composición, las pacientes y naturales escenas que construye, dan cuenta de una relación fotógrafo-sujeto, sin estridencias ni falsedades. La mutua confianza es patente (Patinho, 2005: 19).

En el plano praxeológico, la construcción del otro está caracterizada por una mirada distante que no permite comprender las mo-

29. Para una explicación de los distintos niveles en los que puede analizarse la relación con el «otro», ver Todorov (1992:195).

30. Cabe mencionar que el análisis de Giordano y Reyero parte del análisis de fotografías de indígenas del Chaco tomadas por Guido Boggiani y Grete Stern.

tivaciones de los actores indígenas. A pesar de la constante relación que tuvo Blomberg con el Ecuador, la mirada del director constantemente mantiene una distancia que permite la construcción del relato experiencial del explorador. El mundo indígena es mirado con simpatía, pero a la vez con distancia. Su cine opta por relatos de situaciones cotidianas, busca narrar historias colectivas a partir de personajes individuales, y registra elementos imprevistos en la filmación. Estos recursos producen un efecto de proximidad frente a la realidad filmada. Sin embargo, la distancia del observador nunca se pierde. El mundo indígena es una realidad lejana contemplada desde los valores occidentales. La perspectiva de enunciación del explorador sueco se identifica con la cultura occidental y la intelectualidad mestiza ecuatoriana que mantuvo una compleja relación de poder, deseo y repudio frente a los pueblos indígenas³¹.

En el plano epistemológico, como ya lo demostramos anteriormente, el texto documental, se sostiene íntegramente en una conciencia occidental que difícilmente reconoce otras conciencias en diálogo. En ningún momento se encontraron vestigios trasculuralizadores de la mirada. Por el contrario, se mantiene una conciencia cultural monocéntrica basada en los valores del individuo moderno y en la racionalidad moderna de la aventura y el descubrimiento. Si bien los juicios etnocéntricos están aplacados en nombre del relato sensible y personal, se mantiene una conciencia incontaminada que organiza y da sentido a los acontecimientos desde valores universales que plantean la supremacía de la cultura occidental sobre las otras.

31. Esta identificación es rastreable en las relaciones que Blomberg estableció con la intelectualidad ecuatoriana desde los años 50 en adelante. El documentalista sueco mantuvo constantes intercambios con autoridades de Gobierno, pensadores y artistas indigenistas de la época. En 1948, realizó una expedición hacia la tierra de los tsáchilas en compañía de Emma Robinson, Lillian Robinson, la folclorista húngara Olga Fisch y Minnie Bondenhors. A la expedición, fue invitado el pintor Oswaldo Guayasamín, quien más tarde ilustró algunos de los libros del sueco. En 1952, el presidente de la República Galo Plaza Lasso le otorgó la Condecoración Nacional al Mérito por su trabajo de investigación y promoción de los valores naturales, turísticos y etnográficos del Ecuador (Patinho, 2005: 15 y 16).

El discurso del desarrollo

Al iniciar la década de los 60, el Ecuador atravesaba por una época de convulsión política y acelerados cambios en materia de relaciones internacionales. En el campo nacional, se vivía una crisis social y política que desembocaría en financiamiento de regímenes militares y fortalecimiento del aparato estatal. Mientras esto sucedía en el país, en el contexto internacional, como efecto de la Guerra Fría y la Revolución Cubana, el Gobierno de los Estados Unidos iniciaba una serie de acciones tendientes a reforzar su influencia en América Latina. En este contexto, irrumpieron dos novedosas estrategias que articularon las políticas interestatales de aquel entonces. Nos referimos a «la cooperación internacional» y «el desarrollo». Por un lado, la política exterior de los Estados Unidos dio un giro con la finalidad de incrementar su influencia en el continente americano. Se generaron así una serie de programas de ayuda militar, tecnológica, productiva y financiera en América Latina, entre los que se destaca la Alianza para el Progreso. Por otro lado, el lenguaje del desarrollo se transformó en una moneda común en las políticas de Estado. El «desarrollo integral», que comprendía la construcción de escuelas, de asistencia médica, distribución de materiales escolares y sanitarios, construcción y reparación de carreteras y puentes, se transforma en una estrategia nacional e internacional destinada a combatir la insurgencia subversiva (Quintero y Silva, 1995: 221).

Las pocas películas de la década de los 60 que se preservan están relacionadas con estos proyectos de cooperación para el desarrollo. Muchos de los proyectos generados en este contexto dejaron un registro fílmico o sirvieron como detonante para la producción de documentales. *El valle de los tejedores* (1960), de John Alexander, y *Otavalo tierra mía* (1965), de Gustavo Nieto Roa, muestran de forma clara la relación entre los ordenamientos geopolíticos del momento y la visibilidad documental. En estas películas, rodadas en color y con un lenguaje mucho más flexible y diverso que sus predecesoras, se puede advertir un cambio en las formas de representación de los sujetos indígenas, a tono con los nuevos rumbos de la cooperación internacional y el desarrollo. En las dos películas, el in-

dígena se transforma en sujeto de las políticas nacionales e internacionales que buscaron mitigar la pobreza como mecanismo de control social y político en el contexto de la proliferación de movimientos revolucionarios en toda América Latina. En ambas se puede constatar un esfuerzo por incorporar a la población indígena al mercado y, por ende, a la ciudadanía. La artesanía y el trabajo familiar indígenas son los centros temáticos sobre los cuales se construyen las historias, basadas en los relatos del progreso y el desarrollo. La confección de tejidos y ponchos, oficio colonial tradicionalmente explotado en Otavalo, se convierte en el relato de estos filmes en una palanca para el mejoramiento económico de los indígenas gracias a distintos programas de capacitación.

El valle de los tejedores, producida por United States Information Service, escrita y dirigida por John Alexander, relata la historia de Juan Muenala, quien produce textiles junto a su familia. Un día, por gestión del ex presidente Galo Plaza ante las Naciones Unidas, recibe la visita de William Erm, constructor de modernos telares para indígenas estadounidenses. Erm busca introducir esta nueva tecnología en Otavalo con la finalidad de mejorar la calidad y el precio de los tejidos indígenas. La familia Muenala se convierte en el modelo de la tecnificación textil de la zona (Cinemateca Nacional, 2000: 271).

La película, rodada en color, estructura su relato a partir de la voz de un narrador omnisciente que explica aspectos geográficos, económicos y sociales de producción de artesanías textiles en el Ecuador. El relato se inicia con una semblanza de las ciudades de Quito y Otavalo, y, a continuación, se explican distintos aspectos económicos y etnográficos vinculados a la situación de la producción de artesanías en sectores rurales. Luego de la presentación de estos elementos de contexto, se introduce al personaje central de la película: Juancho Muenala, un tejedor otavaleño que trabaja incansablemente junto a su familia. A través de este personaje, el filme representa, por un lado, el rostro humano de la situación social del trabajo indígena y, por otro, los efectos concretos de los programas de Gobierno y cooperación internacional. En este sentido, el filme recurre a un uso efectivo de la historia de vida con la finalidad de dar una expresión pedagógica a los lineamientos generales de las políticas estatales e interestatales.

En una secuencia del filme, se presentan elaborados planos del trabajo que Juancho y su familia realizan en su hogar. Mientras se muestran imágenes de hombres, mujeres y niños trabajando, la voz en *off* menciona que la familia «teje la vida con hebras de buen humor, dedicación y trabajo». En la siguiente secuencia, se relata el proceso de comercialización de textiles que efectúan los indígenas en el mercado local. Súbitamente aparece en el mercado Galo Plaza, embajador ecuatoriano en los Estados Unidos, quien gestiona ante las Naciones Unidas asistencia técnica para el mejoramiento de los productos de los tejedores. A partir de este momento, el documental toma un nuevo rumbo. En varias escenas filmadas en Oklahoma, se muestra el trabajo del Departamento de Asuntos Indígenas de los Estados Unidos y se releva la figura de William Erm, quien ha perfeccionado modernos métodos de tejido a mano. Varios planos muestran el trabajo de una escuela de tejedores indígenas dirigida por Erm en Tahlequah. En subsiguientes secuencias se narra la implementación de una escuela de tejedores en Otavalo en donde el funcionario estadounidense enseña el uso de jabones especiales, nuevos tintes, y un moderno telar destinado a mejorar la productividad del trabajo indígena. Rápidamente, Juancho y su familia aprenden a usar la nueva tecnología textil mientras autoridades nacionales y municipales son testigos de los resultados del proyecto (ver Fotograma 8). El filme termina con escenas de una fiesta indígena que rinde homenaje al programa de mejoramiento de tejidos desarrollado por el Gobierno de Velasco Ibarra.

El análisis de las políticas de representación presentes en el filme revela dos realidades. De una parte, aparecen los nuevos procesos de occidentalización de la población indígena, relacionados al saber y la tecnología aplicada al trabajo y a la producción; de otra parte, se afirma la acción innovadora de individuos e instituciones nacionales e internacionales frente a sujetos indígenas atrapados en la reproducción de procedimientos tradicionales. Durante todo el metraje, se tiende a considerar al trabajo indígena como una manifestación pintoresca desfasada respecto de los avances del capitalismo. En ningún momento se considera el trabajo y las tecnologías indígenas como parte de una cosmovisión integradora que no puede ser reducida a la lógica productivista del capitalismo. Más



Fotograma 8. *El valle de los tejedores* (1960), de John Alexander

bien, el documental toma como modelo a seguir el proceso de asimilación cultural, desarrollado en los Estados Unidos, que logró incorporar las manifestaciones de los pueblos indígenas a la lógica occidental del capital. Los conocimientos aplicados para el incremento de la productividad reemplazan a los saberes ancestrales interculturales.

De otra parte, en la película se puede observar a sujetos indígenas sin ninguna capacidad de innovación productiva y sin posibilidades de autoapropiación de las tecnologías occidentales. El perfeccionamiento técnico, la retroalimentación cognitiva y el desarrollo de instrumentos de trabajo están representados como facultades de los individuos e instituciones occidentales. Es gracias a la acción de estos agentes que se posibilita el aprendizaje de las innovaciones técnicas por parte de los pueblos indígenas. En esta narrativa, se puede advertir un gesto eurocéntrico ya que el conocimiento que sostiene la innovación productiva está relacionado con el legado del pensamiento liberal que planteó la autonomía de lo económico, lo político, lo cultural y lo social (Grosfoguel, 2006: 32). Esta concepción surgida en la Europa del siglo XIX reduce la complejidad sociocultural del trabajo a la productividad capitalista y desconoce otras epistemologías no occidentales.

De forma muy similar, la película *Otavalos tierra mía*, producida por el Servicio de Televisión de Organización de Naciones Unidas (ONU) y dirigida por el colombiano Gustavo Nieto Roa, aborda la influencia de políticas supraestatales sobre la vida de individuos concretos, aunque trae importantes novedades. En esta película, por primera vez, se registran testimonios indígenas que revelan la presencia de un relato cinematográfico compuesto y contradictorio, que expresa las distintas voces en conflicto dentro de la sociedad de aquella época. La película es una especie de promocional de la Misión Andina en sectores rurales de Otavalo y narra los programas que esta institución desarrollaba en Otavalo en coordinación con la Organización Internacional del Trabajo (OIT) (Cinemateca Nacional, 2000: 210). Rodada en color y con sonido sincronizado, la película articula su relato a partir de la confrontación de testimonios de tejedores otavaleños y funcionarios internacionales que abordan la situación de los textiles indígenas en el mercado nacional.

La película arranca con la locución de Alfonso Farinango, un indígena de Peguche que narra las dificultades que encuentra en la venta de sus tejidos en la ciudad de Quito. En un montaje elaborado y rítmico de planos de manos trabajando en el telar, con música andina de fondo, el director realiza una exaltación del trabajo indígena. Posteriormente, Farinango narra cómo heredó el oficio de tejedor de su padre y explica la importancia de dicha actividad para las familias de Peguche. Más adelante, Farinango habla de la concentración de tierras en manos de los blancos producida en Imbabura.

En Otavalo, sólo viven los blancos [...] las tierras por ahí son muy fértiles pero la mayoría de ellas pertenecen a los blancos. Nosotros los indígenas casi nunca podemos comprar tierras por más que ahorremos.

En subsiguientes secuencias, se aborda los obstáculos que encuentran los indígenas al intentar vender sus textiles. El indígena entrevistado sostiene que la demanda de tejidos ha bajado por la presencia de la gran industria, así que tienen que viajar a otras ciudades para venderlos. En un momento dado, se observa a Farinango intentado vender sus productos a turistas en la salida del Aeropuerto Mariscal Sucre, en Quito (ver Fotograma 9).

Un buen número de planos contraponen, por un lado, los viajeros arribando a la ciudad y, por otro, al tejedor otavaleño cargado sus productos. Un paneo lateral muestra a una mujer interesada acercándose a observar las mercancías indígenas mientras se escucha la voz de Farinango:

Somos indígenas y por eso la gente nos trata distinto. Muchos dicen que no somos inteligentes, que somos ignorantes. En el aeropuerto, pienso en los países donde la vida debe ser mejor y donde me comprarían todos mis ponchos.

En esta declaración y la precedente no sólo se encuentran los primeros testimonios realizados a viva voz por sujetos indígenas, sino también aparecen nuevos problemas y demandas que habían permanecido silenciadas en el cine realizado en el Ecuador hasta aquel momento. Problemas como la distribución de la propiedad y



Fotograma 9. *Otavalo tierra mía* (1965), de Gustavo Nieto Roa

la tierra según parámetros raciales o la discriminación y estigmatización de los pueblos indígenas aparecen por vez primera en este filme. Frente a la retórica humanista de Occidente y el discurso incluyente del Estado, surgen estos nuevos argumentos que replican y contestan el discurso modernizador del indigenismo. Como sucedió en el campo de la literatura, el testimonio indígena en el campo del cine nace condicionado por un conjunto de dispositivos de representación y discursos hegemónicos. Esta condicionante genera que el testimonio subalterno permanezca en un estado de pérdida o desviación, a pesar del cual se advierte la presencia del sujeto subalterno (Spivak, 1998: 209). Si bien es cierto que en el filme los testimonios indígenas parecen bastante ensayados e incluso leídos, y que la voz indígena se presenta enmarcada dentro de proyectos biopolíticos y geopolíticos específicos, son perceptibles aquí experiencias, posturas y demandas surgidas desde los sujetos subalternos. Los testimonios que produce este filme efectivamente están marcados por un cierto tono recitado y teatral que nos hacen pensar en el juego de ventriloquia a través del cual el blanco hizo hablar al indígena. A pesar de esta constatación en la escritura fílmica, se puede advertir una huella del sujeto subalterno que subiste a pesar de todas las operaciones de mediación producidas por el dispositivo cinematográfico.

En las secuencias finales, se presentan los argumentos de Mario Guzmán, director de la Misión Andina, quien habla en su calidad de experto en desarrollo. El funcionario sostiene que el Ecuador no va a progresar si no logra incorporar a la población indígena. Describe los programas que para el efecto tiene Misión Andina en los campos del fomento agropecuario y artesanal, obras comunales, salud, educación, desarrollo social y organización comunal. En una escena tremendamente teatral y pautada, Alfonso Farinango se encuentra con Mario Guzmán, quien visita su taller. En un plano de la escena, se puede ver el lado izquierdo del cuadro a un indígena trabajando de espaldas a la cámara, en el centro está el protagonista del filme y en el costado derecho el funcionario de Misión Andina. Mientras Guzmán informa sobre los centros de capacitación para mejoramiento textil que tiene la OIT en el Ecuador, se escucha el ruido del telar en operación.

Como contrapunto, el filme monta una escena en la que una mujer peina la larga trenza de Farinango, mientras escuchamos el siguiente parlamento:

Muchos dicen que, para progresar, tenemos que cambiar nuestras costumbres, cortarnos el pelo y vestirnos como los blancos. Nosotros queremos progresar pero, a la vez, queremos mantener nuestras costumbres y tradiciones. No podremos progresar mientras no podamos vender nuestros tejidos, mientras no tengamos suficiente tierra y suficiente educación.

Parlamentos como éste dan cuenta de una madurez política alcanzada por los sujetos indígenas en un momento en que el discurso de la modernización y el blanqueamiento estaban por transformarse en políticas de Estado respecto a la población indígena. Efectivamente, en esta alocución se advierte una respuesta al discurso indigenista de la época, que veía como condición de la modernización la occidentalización y el blanqueamiento de la población indígena. Es decir, planteaba la necesidad de transformar al indígena en campesino, artesano o ciudadano a partir de una paulatina aculturación e incorporación en la sociedad moderna. Siguiendo el razonamiento planteado por Farinango, nos encontramos con un complejo concepto de modernización, en donde el progreso no implica aculturación.

La presencia de estos testimonios al interior de un documental institucional como *Otavaló tierra mía* ratifica el hecho de que el texto cinematográfico es una escritura compuesta y compleja caracterizada por la heteroglosia en donde conviven elementos contradictorios como lo han planteado Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1994: 224). De ahí que en la película se pueda advertir esa fuerte instancia de autoridad y control discursivo que Barthes llamó «el sentido tutor» (2004: 11), que en este caso está plasmado en los argumentos oficiales a favor del progreso, el desarrollo y la cooperación internacional. Sin embargo, esta lectura del discurso desarrollista es parcial e incompleta, ya que, como sostiene la crítica deconstructiva, el «sentido tutor no guarda, no salva, no garantiza nada de forma lo bastante rigurosa» (Derrida: 1996: 112). El mismo texto fílmico tiene un denso tramado en donde es posible escuchar y ver las

luchas y negociaciones de sentido que hacen los distintos agentes hegemónicos y subalternos al interior del filme.

En resumen, podemos ver cómo los realizadores extranjeros como Rolf Blomberg, John Alexander y Gustavo Nieto Roa transforman a los sujetos indígenas en objetos de investigación y conocimiento insertos dentro de marcos geopolíticos que trascienden las fronteras nacionales. En unos casos, vinculados al apetito de alteridad de las audiencias europeas y, en otros, relacionados con políticas de administración de la población dictadas por organismos internacionales; la imagen de los pueblos indígenas se rearticula alrededor de la reorganización de la colonialidad del poder establecida a partir del concepto de desarrollo. En este contexto surge, en el campo del cine, el testimonio indígena como una producción tecnológica y biopolítica de la imagen y la voz del indio. Tras una puesta en escena que se revela prefabricada y artificiosa, se advierte, por un lado, la presencia de una instancia de enunciación occidentalizante que genera un efecto ventrílocuo; y por el otro, la huella de un discurso subalterno que alude a las necesidades y demandas de los pueblos indígenas.

5

Filmar la nación

A partir de los 70, se producen cambios acelerados en la economía, la sociedad y la cultura ecuatorianas. Como lo han destacado varios autores, en este momento finalmente el país abandona el régimen oligárquico y la economía hacendaria para entrar en un proceso modernizador marcado por el *boom* petrolero y el fortalecimiento del Estado. Según Osvaldo Hurtado, este período está caracterizado por tres factores: el nuevo papel del Estado como conductor del desarrollo económico y social; un crecimiento económico nunca antes registrado; y un incremento de los sectores medios y urbanos (1983: 311 y ss.). El Estado asume la labor de encarrilar el progreso del país, para lo cual emprende una labor de incremento de infraestructura física, fomento a la agricultura, ampliación de la educación, apertura de servicios técnicos y financieros: moderniza el aparato administrativo y promueve actividades productivas en áreas tradicionalmente reservadas al sector privado. En segundo lugar, gracias a la industria petrolera, se produce una «espectacular expansión de la economía cuyo ritmo de crecimiento llega a niveles que nunca alcanzó el país» (315). Las exportaciones se multiplican mientras la tasa de crecimiento se mantiene entre el 7% y el 10%. Por otro lado, se produce un enriquecimiento de las clases altas y medias, lo que acentúa las distancias entre el campo y la ciudad, entre unas clases y otras. Los grandes marginados del progreso son los campesinos, gran parte de ellos indígenas (321).

Sobre la base de la industria petrolera, se aplica tardíamente en el país la política de sustitución de importaciones que busca consolidar un desarrollo económico endógeno. Gracias a los ingentes recursos generados por el petróleo, se consolidan procesos de urbanización y expansión de las capas medias, lo cual permite una ampliación de la base social de la nación ecuatoriana, que hasta ese momento ha sido un proyecto inacabado. A partir de 1972, con la

presencia del reformismo militar, el Estado y las fuerzas armadas empiezan a tener un rol fundamental en el desarrollo de la economía, la organización de la sociedad y la administración de la cultura. En concordancia con estos cambios, se plantea, desde el Estado, la necesidad de reconstituir al país a partir del fortalecimiento de la idea de nación. Para el reformismo militar, las oligarquías que habían dominado el país durante toda la época republicana imposibilitaban la constitución de bases populares. A tono con este diagnóstico, el Gobierno militar auspicia un concepto de nación unitario fundado en cimientos naturales.

La unidad nacional no es vista como el producto histórico del consenso social sino como un hecho «natural», la meta social proviene de una «esencia», de un «alma nacional» o de una tradición. Pero la tradición no será la que asuman y recreen los ciudadanos sino la congelación de determinados hechos históricos o la universalización de determinados rasgos particularmente definidos por encima de la voluntad colectiva. (Garreton, 1978:102).

De acuerdo a este concepto de nación, se establecen una serie de políticas estatales para la incorporación de la población indígena como sociedad al mercado nacional, algo que tradicionalmente había sido considerado como un lastre para el progreso. En este contexto, distintas instituciones del Estado financian la producción de un conjunto de películas sobre la situación de los pueblos indígenas, a tono con las necesidades de la modernización y la inclusión del indio en la sociedad blanco-mestiza. Según Gabriela Alemán, son éstas las circunstancias dentro de las cuales debe comprenderse la práctica del documentalismo durante este período.

Toda la ciencia social de los años 70 y 80 coincidía en señalar que la desaparición de lo étnico era simplemente cuestión de tiempo. [...] La aculturación [...] era considerada como el destino final de toda nuestra diversidad cultural y lingüística. El problema de los cineastas/documentalistas es, entonces, en parte ¿cómo hacer otra cosa que archivar una cultura en vías de desaparición? (Alemán, 2008: 18).

Así, los filmes producidos en esta etapa histórica apelan al relato modernizador que buscó transformar al indígena en ciudadano e integrarlo a la economía nacional. Esta circunstancia

también explica la denuncia de la explotación servil del indio como condición previa para su incorporación en la nación en construcción. En tal contexto, el indígena es representado como un sujeto víctima de la explotación económica y necesitado de la asistencia del Estado. Las imágenes de indígenas que vamos a encontrar en el cine de la época mantienen, por esta razón, la ideología del «blanqueamiento» y «el mito de la raza vencida», que, según Erika Silva, han caracterizado a los discursos de la ecuatorianidad durante el siglo XX (2004: 96).

Entre 1970 y 1991 se registra una producción sostenida de filmes de temática indígena realizados por una joven generación de cineastas ecuatorianos en un momento de consolidación de la producción nacional. Este período está marcado en su inicio por las políticas nacionalistas de Estado y en su final por la movilización y el levantamiento indígena. Durante estas dos décadas, se producen más de 40 filmes sobre los pueblos indígenas, destacándose el año de 1980 como el punto más alto de este proceso: en él se realizan seis filmes, como se puede ver en el Gráfico 5. Entre los realizadores más visibles del período se encuentran José Corral Tagle, con sus filmes *Entre el sol y la serpiente* (1977), *Tsáchila, el hombre colorado* (1980) y *Quito, país de la mitad* (1981); Freddy Ehlers, con *Nuestra primera historia* (1977), la serie *Ahora hablemos de nosotros* (1976-1979) y *Chimborazo. Testimonio campesino de los Andes ecuatorianos* (1979); Gustavo Igor Guayasamín, con *Guangaje, día de los muertos* (1971), *Los hieleros del Chimborazo* (1980) y *Tiag (lo que aún existe y es inagotable)* (1987); Mónica Vásquez, con *Éxodo sin ausencia* (1985) y *Madre tierra. Allpa mama* (1991); Raúl Khalifé, con *Boca de lobo. Simiatug* (1982); Ramiro Bustamante, con *La minga* (1975); Jaime Cuesta, con *Raíces. Sobre danzas y ritmos que fueron tuyos y míos* (1982); Gustavo Corral, con *Camari* (1983) y Omar Burneo, con *Yamara shuar* (1984).

Este proceso de afirmación de la temática indígena en el campo del cine está sujeto a fuertes contradicciones. A partir de los años 70, se producen una serie de cambios políticos, culturales y tecnológicos que generan un desplazamiento general en el campo de las artes. Nuevas condiciones discursivas posibilitan un cambio de los valores estéticos que habían primado hasta entonces. Paradójicamente, mientras

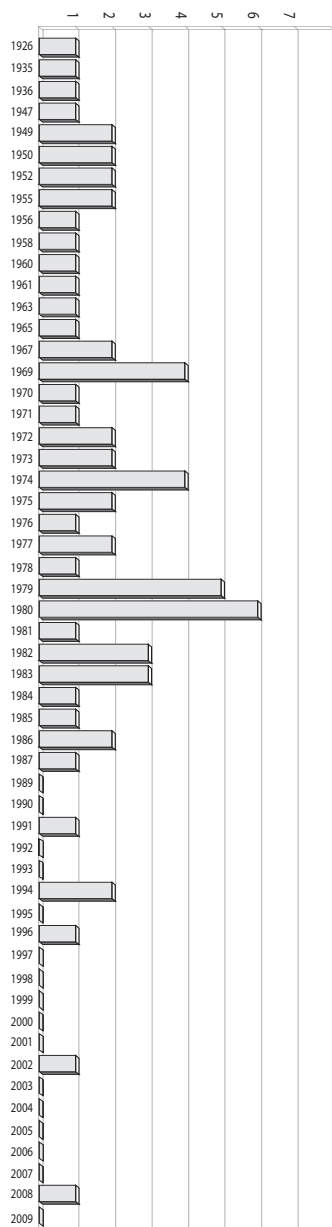


Gráfico 5: Películas filmadas por año

en el ámbito de la literatura y la pintura, el discurso indigenista retrocedía, en el campo del cine, adquiriría su mayor fuerza. Mientras los procesos de modernización, urbanización y ciudadanización abrieron el camino hacia los lenguajes contemporáneos de la literatura y el arte, en el caso del cine afirmaron un cierto realismo de connotaciones poéticas y sociales. Esta situación evidentemente se explica por la recortada historia del cine nacional, que no tuvo una etapa de desarrollo de la narración clásica. Mientras en otros países se consolidaba el paradigma crítico del Nuevo Cine Latinoamericano, en el Ecuador, el documental y el argumental apostaban a un relato transparente poco consciente de su propio lenguaje y de las condiciones en que éste se producía. Por ello, el documental realizado durante este período tendió a naturalizar la realidad social a partir de una retórica basada en la incuestionabilidad del mito y la alegoría nacional.

Durante el período, se puede observar agudos cambios en el discurso, las temáticas y la estética que, hasta el momento, habían caracterizado al documental indigenista. El texto fílmico se vuelve más complejo, incorpora nuevos recursos del lenguaje cinematográfico y se abre a la heteroglosia cultural. El documental indigenista da un giro a partir de la incorporación de elementos poéticos, narrativos y dramáticos. Los filmes de este período buscan trascender el mero registro de expediciones, acontecimientos o proyectos para reivindicar relatos mucho más elaborados que guardan una cierta independencia con la realidad. En esta búsqueda, se consolida la reconstrucción cinematográfica de la realidad sobre la necesidad de dar cuenta de ella de manera fiel. A través de planos de alto valor compositivo, una fotografía estilizada, un montaje paralelo y dramatizaciones de hechos sucedidos, estas películas intentan convocar sensaciones y sentimientos que refuerzan los contenidos informativos. Por esta razón, se hacen evidentes un desplazamiento de la función informativa hacia la función expresiva, y una construcción espacio-temporal producida a través de la síntesis cinematográfica. La modalidad interactiva y la observacional del discurso documental se vuelven más frecuentes, mientras el modo de representación objetivo pierde terreno.

De otra parte, si por un lado se afirma la necesidad de reconstruir el discurso de la nación, por el otro, se hacen visibles una serie de conflictos interculturales a raíz de la presencia cada vez más rele-

vante de los sujetos indígenas. Por una parte, el discurso documental emprende la tarea de recrear lo que Blanca Muratorio ha denominado como un «pasado aristocrático» basado en la restitución de una nobleza indígena real o mítica que fundamentara el origen de la identidad ecuatoriana (1994: 130). Por otra parte, se puede advertir que este intento de afirmar un nacionalismo de bases arqueológicas está permanentemente acechado por las voces y demandas indígenas que desmitifican y deconstruyen la mitología nacional. Por esta razón, se hacen evidentes las tensiones culturales y políticas entre lo hegemónico y subalterno al interior del texto fílmico indigenista. La narrativa de denuncia propuesta por el discurso tutor de los filmes choca con los reclamos indígenas que se dejan escuchar en testimonios y entrevistas. De ahí que el corpus fílmico del período permita leer una poderosa acción biopolítica de control de la población, pero también, como lo ha planteado la crítica poscolonial, «las huellas, torsiones y silencios inscritos en los propios discursos dominantes» (Rivera y Barragán, 1997: 16).

Dentro de las tendencias temáticas más importantes de este momento, se pueden mencionar: el mito ancestral, la minga indígena, la migración interna, las condiciones de vida y la preservación de recursos naturales. En primer lugar, un buen número de filmes optan por la construcción de un relato mítico-poético vinculado al esplendor del pasado indígena. En segundo lugar, existe una exaltación del trabajo comunitario indígena en el contexto del discurso del desarrollo. En tercer lugar, aparece el tema de la migración del campo a la ciudad como un problema de connotaciones culturales e interculturales. En cuarto lugar, se explora con una mirada antropológica las formas de subsistencia indígena dentro de condiciones extremas de pobreza. Finalmente se introduce la preocupación por el rescate y preservación de la riqueza natural. En estas nuevas problemáticas se puede apreciar un desplazamiento de los núcleos semánticos y discursivos del documental indigenista.

Además, cabe anotar que, para mediados de los años 80, las condiciones que hicieron posible el auge de la producción del documental indigenista empiezan a desaparecer. Los realizadores mestizos ven derrumbarse los fundamentos que legitimaron su obra por efecto de cuatro factores: la crisis del discurso indigenista, el agota-

miento del paradigma nacionalista, la irrupción del movimiento indígena y la democratización de la tecnología audiovisual a partir de la utilización del video.

Crisis del indigenismo. El incremento de la producción de documentales entre los 70 y 80 se produjo en un contexto en el cual el discurso del indigenismo mostraba señales de agotamiento. Agustín Cueva señalaba que el año de 1972 marcó dos hechos decisivos: la crisis de la novela indigenista y el nacimiento del Ecuador moderno (1992: 160). Efectivamente, las nuevas necesidades del poder van desplazando el discurso reivindicativo del indigenismo y posicionando conceptos universalistas como el de ciudadanía y democracia.

Agotamiento del paradigma nacionalista. Con la vuelta a la democracia y la muerte de Jaime Roldós Aguilera, paulatinamente se consolidó una serie de políticas tendientes a limitar la acción del Estado. El discurso neoliberal y las políticas de ajuste se volvieron predominantes, mientras que el paradigma nacional perdió legitimidad por efecto de la demanda de las minorías y la globalización.

Irrupción del movimiento indígena. Desde los años 80, se produjo un fortalecimiento de la organización indígena que tuvo su punto más alto en 1992, con un gran levantamiento nacional que consolidó la presencia política y simbólica de los indígenas. Gracias al apareamiento de organizaciones como la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) se cuestionó el concepto unitario de Estado-nación y el imaginario «blanqueado» de las clases medias.

Popularización de la tecnología del video. Si bien en el país la tecnología videográfica empezó a utilizarse desde los años 70, en los 80, el formato de video se popularizó impulsado por «la necesidad comunicacional integrada a proyectos de desarrollo que no encuentran cabida en la televisión comercial» (Danza Hernández: 1993: 6).

La mitificación del pasado

En busca de fundamentar el discurso de la nación, el documental apeló a una recuperación del pasado indígena basada en los

vestigios arqueológicos, leyendas y tradiciones. Lejos del discurso científico y etnográfico, se construyó una visualidad de bases míticas y poéticas que exaltaba el esplendor y la nobleza del pasado prehispánico. La obra cinematográfica de José Corral Tagle es un buen ejemplo de esta recuperación mítico-poética de la historia indígena. En películas como *Entre el sol y la serpiente* (1977) y *Quito, país de la mitad* (1981) se puede advertir esta dinámica de construcción de un patriotismo de bases arqueológicas a partir del cual la sociedad mestiza

se apropia no sólo de las glorias culturales de las civilizaciones indígenas precolombinas, sino también de su pasado histórico, incorporándolo como mito de origen (Muratorio, 1994: 132).

Entre el sol y la serpiente conjuga una narración en *off*, elaborados planos de ruinas arqueológicas e imágenes cerámicas prehispánicas con la finalidad de reconstruir un relato poético y mítico sobre el pasado del pueblo kañari. La película fue premiada en un concurso nacional de cortometrajes por «promocionar los valores culturales del país» (*El Comercio*, 25 de abril de 1977: 5). El guión del filme, escrito en un lenguaje retórico, se aleja de la precisión etnográfica para buscar la expresividad literaria. En el inicio de la película, se presentan una serie de paisajes mientras el narrador dice:

En la abrupta región austral del Ecuador, el viento solía levantar las areniscas del páramo desierto. Hoy, la labor del hombre hace mecer los océanos de trigo y cebada.

A continuación se montan una serie de planos que muestran distintas piezas de cerámica preincaica halladas en la región del Cañar, y se exalta su diseño para luego aludir brevemente a la llegada de los incas. Un conjunto de planos que recorren la figura de hombres y mujeres de abajo hacia arriba y viceversa dan pie al narrador para exaltar al pueblo kañari, que nunca se doblegó ante la conquista inca. En las siguientes secuencias, se muestra el esplendor de las ruinas de Ingapirca. A partir de estos vestigios arqueológicos se lee, cual sagrado palimpsesto, los desarrollos urbanísticos de la cultura kañari sobre los cuales se fundaron los templos incas en honor al Sol. De

allí, el título del filme, donde el Sol representa a la cultura inca y la serpiente a la cultura kañari. En la secuencia final, se retoman imágenes contemporáneas de hombres y mujeres, planos de vasijas y objetos arqueológicos con la finalidad de ilustrar la significación de estas dos herencias del pasado en relación al futuro de la cultura en la región. En la locución final de la película se puede escuchar:

Los hombres siguen estando aquí, como herederos responsables de su antiguo linaje, con todo el orgullo del pasado brillándoles en el fondo de los ojos, con toda la dignidad del imperio picándoles en las manos y con un viejo canto de tierra vibrándoles en la voz para llamar, por fin unidos, al sol del inca y a la serpiente del Cañar.

A lo largo del filme, existe una necesidad de recuperar un pasado perdido como clave para la afirmación de la identidad. Frente a la destrucción de las culturas aborígenes propiciada por el colonialismo y la modernización, se observa aquí un discurso que valoriza los legados culturales prehispánicos y enaltece el pasado indígena. A tono con una serie de proyectos históricos, arqueológicos y etnográficos que buscaron sentar las bases para la construcción de la identidad nacional, el documental apela a la idea de que la recuperación del patrimonio cultural indígena es la única manera de afirmación de la identidad. Las expresiones de los pueblos indígenas son simbolizadas a través de un proceso de estetización de la diferencia cultural con la finalidad de rellenar el vacío identitario que caracteriza a nuestra sociedad nacional.

De forma similar, *Quito, país de la mitad* plantea una recuperación del pasado indígena, esta vez a través de las costumbres y tradiciones del pueblo kitu-kara. La película, una de las más logradas de los años 80, conjuga panorámicas de la provincia de Pichincha, escenas de festividades, música y testimonios indígenas en lengua kichwa. Mientras los testimonios indígenas introducen información histórica y cultural, escenas de paisajes y bailes inducen a la contemplación al espectador. A partir de estos ingredientes, el filme dota de una resonancia mítica y poética a la cultura kitu-kara.

La cinta arranca con una estupenda escena que muestra distintas imágenes de montañas mientras se escucha un parlamento que habla del origen de la civilización kitu-kara. A lo largo de todo el



Fotograma 10. *Quito, país de la mitad* (1981), de José Corral Tagle

filme, se intercalan bellas imágenes de nevados, montañas, planicies y distintas aves en vuelo que, conjuntamente con el sonido del viento, evocan una cierta pertenencia mística del indígena a la tierra (ver Fotograma 10). En un momento dado, se montan imágenes de un anciano tocando la flauta con primeros planos de un colibrí. Mediante este recurso se establece una relación de afinidad y raigambre del indígena a la tierra y la naturaleza. Estamos en presencia de una transposición cinematográfica del discurso telúrico que el indigenismo social, literario y pictórico acuñó desde las primeras décadas del siglo XX. Recordemos que la idea de «solidaridad antro telúrica» muy popular en los años 30 del siglo pasado (Prieto, 2004:173) rápidamente se trasladó al campo de la novela y a la pintura (Rodríguez, 2003: 5). Cada una de las secuencias del filme muestra a distintos indígenas explicando algún aspecto de su origen, sus tradiciones o su religiosidad. En unos casos, se apela a una elaborada puesta en escena de los informantes indígenas, siempre con el telón de fondo de escenarios naturales y geográficos que resaltan el discurso telúrico. En otros casos, la voz indígena se desvincula del cuerpo de los informantes y se monta sobre imágenes de montañas y páramos. En el primer caso, se enaltece la figura del indígena, y en el segundo se la transforma en una voz ancestral que conecta con el pasado.

Una de las secuencias más sobresalientes retrata las ruinas de Cochasquí y Pucará. Tomas abiertas y panorámicas de los vestigios arquitectónicos son fundidas con dibujos e ilustraciones que permiten imaginar un esplendoroso pasado preincaico. Planos de un cóndor surcando el cielo se alternan con tomas aéreas de planicies y montañas, emulando una mirada alada y omnipresente. Música envolvente genera una sensación de misterio y desconcierto, mientras una voz indígena recuerda la llegada, el crecimiento y la organización del pueblo fundado por Quitumbe, líder espiritual del pueblo kitu-kara. Según cuentan los testimonios, Quitumbe llegó de la Costa y se estableció en la Sierra donde fundó «el país de la mitad», sitio que, por su geografía y fuerza, permitía la comunicación con los muertos.

En otra secuencia, se introduce la conquista española a partir de imágenes tomadas de la *Nueva crónica y buen gobierno*, realizadas en

1615 por Guamán Poma de Ayala (1980). En uno de los testimonios se puede escuchar:

El conquistador llegó en mal momento, cuando peleábamos entre nosotros. Nos sometieron, arrebataron nuestras tierras, nuestras mujeres, quisieron callarnos, pero no lo consiguieron.

Inmediatamente se montan imágenes de festividades y tradiciones culturales que permanecen vivas aún a finales del siglo XX. Escenas de indios bailando, en las cuales tiene relevancia el Diablo Uma, u otras de indios celebrando sus difuntos, dan pie al testimonio final:

Festejamos la cosecha y el nacimiento del Sol. En las fiestas, reconocemos a nuestros dioses Pucarás para estar cerca de ellos y del Sol, de la lluvia, del viento. Los consultamos arriba, en lo alto, para vigilar nuestros recuerdos, para comunicarnos, para defendernos.

En *Quito, país de la mitad*, se advierten dos elementos importantes: la ausencia de una voz en *off* o un texto tutor que conduzca el relato, y la valorización poética del testimonio indígena hablado en primera persona y en lengua kichwa. Estos dos elementos le permiten a la película la construcción de una dimensión mito-poética que traduce el concepto telúrico del indigenismo a partir de la puesta en escena de paisajes y geografías. Si bien es cierto que los testimonios siguen condicionados por el dispositivo cinematográfico y las necesidades del proyecto mestizo de nación, en la película, aparece un deseo de dotar de una dimensión sublime a la voz y a la palabra indígena. En este deseo, encontramos una forma de uso y apropiación de la cultura indígena inédita hasta entonces en el documental ecuatoriano. La puesta en escena de este discurso mítico ancestralista liga la imagen del indígena a un glorioso pasado y a una promesa de futuro; en ambos casos, el presente y la coetaneidad de los pueblos y comunidades es negada.

Tanto en *Entre el sol y la serpiente* como en *Quito, país de la mitad*, se aprecia la construcción de mitología blanca que transforma al indio en un objeto fetiche que evoca la afirmación y negación de la diferencia cultural dentro de la conciencia nacional. En ambos

casos, se construye de forma poética un pasado mítico racializado que fundamenta un nacionalismo arqueológico. En estas películas, el pasado es reinventado a través de una serie de artificios estéticos para construir una supuesta continuidad histórica y simbólica que legitime el origen común de los ecuatorianos. Muchos autores han planteado que estos procesos de cooptación de las minorías étnicas en el régimen del nacionalismo encubren un soterrado racismo moderno. Así, Etienne Balibar habló de un «ciclo de reciprocidad histórica del nacionalismo y el racismo» por medio del cual se explica cómo la subordinación racial de las minorías produce el orden de la nación, al mismo tiempo que el nacionalismo produce racismo (1991: 87).

La fuerza bruta de trabajo

La preocupación por incorporar al indígena a la nación llevó a una búsqueda de prácticas y comportamientos que puedan aportar al proceso de modernización. En este contexto, se produce un redescubrimiento y valorización del trabajo comunitario como paradigma de autogestión y desarrollo. Paradójicamente, esta reivindicación del trabajo indígena se produce en el contexto de una serie de ideologías desarrollistas que niegan la capacidad de acción política de los pueblos indígenas. Como lo han planteado varias investigaciones, a comienzos del siglo XX, se acuñó «el mito de la raza vencida», a partir del cual se construyeron una serie de imaginarios sobre el indio que lo caracterizaban como un ser melancólico, apático, introvertido, aislado, indolente, vago y sin capacidad de acción³². A partir de los años 70, estos imaginarios empiezan a cambiar, sin embargo, mostrando que los pueblos indígenas podían ser reeducados e insertados en la lógica del desarrollo, y aportar al crecimiento de la nación. Esta transformación en las políticas de representación, no obstante, deja incuestionado un aspecto: la capacidad de agencia política. El indí-

32. Para un análisis del origen y los contenidos del discurso de la «raza vencida», ver Guerrero (1994), Silva (2004), Prieto (2004).

gena empieza a representarse como un sujeto individual y colectivo trabajador capaz de laborar en las condiciones geográficas, sociales y técnicas más adversas. A pesar de ello, sigue siendo imaginado como un sujeto necesitado de conducción y de la tutela del blanco-mestizo, agente del Estado y la cultura occidental. Por esta razón, las representaciones del trabajo indígena buscan producir performativamente un sujeto-fuerza cuya capacidad de acción está fuera del ámbito de lo político y es exterior a su conciencia y cultura. Filmes como *La minga* (1975), de Ramiro Bustamante, y *Chimborazo. Testimonio campesino de los andes ecuatorianos* (1979), de Freddy Ehlers, ejemplifican claramente esta tendencia.

La minga, producida por el Ministerio Británico para el Desarrollo de Ultramar y dirigida por Ramiro Bustamante, presenta un alegato a favor de las virtudes y potencialidades del trabajo comunitario indígena en el contexto del fomento al desarrollo rural. A lo largo del argumento, conducido por una voz en *off* e ilustrado por secciones dramatizadas, se presenta al trabajo comunitario como una conveniente estrategia para la construcción de obras sanitarias, médicas, educativas y viales ante la ineficiencia estatal. La película arranca con la siguiente consigna:

La organización y el esfuerzo comunitario son fundamentales para el desarrollo de los pueblos. Una comunidad que no se organiza ni despliega su esfuerzo propio es como un cuerpo sin vida.

Inmediatamente se dramatiza el encuentro entre Víctor y Francisco, quienes viajan hasta el pueblo más cercano en busca de un médico que atienda a una hija enferma del primero. A partir de esta necesidad de atención de salud, toman conciencia de todas las necesidades insatisfechas y deciden organizar a su comunidad con la finalidad de enfrentarlas colectivamente. La comunidad es reunida, establece que sus principales necesidades son la luz eléctrica, el agua potable, las letrinas comunitarias, la educación y la atención médica. Deciden elegir una directiva para coordinar acciones comunitarias y hablar con las autoridades competentes. Posteriormente se reúnen con un médico del centro de salud más cercano y varios representantes de un Comité Técnico Ejecutor del Gobierno nacional. Las

autoridades felicitan a la comunidad por su organización y ofrecen trabajar conjuntamente para solucionar las demandas insatisfechas. Inmediatamente se realizan varias mingas para construir un puesto de salud y letrinas para la escuela. Con base en esta primera experiencia, se organizan subsiguientes mingas para la instalación del alcantarillado, la conexión del agua potable y el mejoramiento de la agricultura. Finalmente, en una compleja secuencia que exalta el trabajo de las muchedumbres, se pone en escena una gran minga para la construcción de un camino vecinal.

Los emprendimientos comunitarios son presentados bajo la lógica de un relato desarrollista que consagra la alianza de las comunidades indígenas con el Estado para el progreso. En todos los casos, mientras el Estado pone los recursos materiales y la asistencia técnica, la comunidad pone la fuerza de trabajo, que, en un momento del filme, es calificada como «la parte primitiva que es el esfuerzo».

En este relato de recuperación de la minga, se pueden advertir tres líneas de enunciación respecto de las poblaciones indígenas. En primer lugar, se hace patente que el empoderamiento de la comunidad presentado en el filme está inserto dentro de una serie de políticas internacionales que auspician la retirada del Estado y promocionan la iniciativa de la sociedad civil. En segundo lugar, se puede constatar la persistencia de parámetros coloniales de la división del trabajo. Mientras las políticas generales y el saber técnico están en manos de los agentes blanco-mestizos, voceros del Estado, el trabajo físico es puesto por parte de las comunidades indígenas. Como lo ha planteado Kim Clark, los indígenas son considerados «como “maquinarias vivas” para la producción mas no como miembros intelectualmente conscientes de la nación» (1999: 119). En tercer lugar, se hace visible una apropiación de las prácticas y tradiciones comunitarias con la finalidad de ser puestas al servicio del discurso modernizador del desarrollo. Por estas razones, consideramos que *La minga* continúa la línea ideológica abierta por los documentales de cooperación internacional para el desarrollo, de la década del 60. La novedad está aquí en la introducción de la comunidad indígena como sujeto colectivo a través de códigos dramáticos que apelan a la superación de problemas y a la satisfacción de necesidades.

Chimborazo. Testimonio campesino de los andes ecuatorianos, co-producido por Sveriges TV de Suecia y Productores Independientes, y dirigido por Freddy Ehlers, comparte con otros filmes indigenistas de la época un espíritu de denuncia y una voluntad por reivindicar prácticas comunitarias, entre ellas la minga. La película articula su relato a partir de una narración omnisciente que explica los hechos y sentencia el significado de las imágenes, dejando poco lugar a la interpretación del espectador. La película muestra un indio campesino inserto en relaciones sociales y aborda su lucha colectiva por mejores condiciones de vida. El argumento central del filme evidencia «los atropellos y marginación sufridos por indígenas» (Granda, 2000: 90). Sin embargo, este acto de denuncia produce performativamente la figura de un indígena desprovisto de conciencia y discurso, e imposibilitado de acción política.

El filme arranca con una serie de testimonios de varios indígenas que luchan por la tenencia de la tierra en la provincia del Chimborazo, donde existe gran concentración de población indígena. Seguidamente, se introduce una contraposición de un pasado lejano, caracterizado por la solidaridad y la sabiduría, con un presente marcado por la marginación, la explotación y la ausencia de salud y educación. Una serie de imágenes de nevados y montañas se alterna con planos detalle de objetos de cerámica y orfebrería prehispánica, mientras una voz en *off*, descriptiva y poética, evoca un espléndido pasado indígena:

La naturaleza forjó al hombre y el hombre la organizó y a través de miles de años de desarrollo de una cultura propia. / Los hombres de esos tiempos cultivaron la tierra, desarrollaron las artes y las ciencias. / Esos hombres antiguos transformaron el barro y nos dejaron estas figuras como el mejor testimonio de su capacidad artística y creativa. / Eran hombres sabios, fundieron el oro con el platino por primera vez en el mundo.

A través de un fundido aparecen en primer plano un conjunto de rostros de niños, mujeres y adultos, y luego dos planos generales: una mujer sentada en el piso de un mercado y un hombre cargando en su espalda un pesado costal. Mientras la locución en *off*, continúa:

Éstos son los hijos de esos hombres. / Son los hijos de los hijos de los hombres de otros tiempos. / De los hombres que hicieron germinar el

maíz americano. Son los hijos de esos viejos hombres que fecundaron la tierra para compartir su producto entre todos. Éstos son los hijos de los hombres sabios de otros tiempos.

Este encadenamiento de planos fuera de un contexto histórico y la retórica del texto explicativo producen una serie de desplazamientos semánticos que generan la idea de un pasado inaugural habitado por un hombre originario. A través de este juego metonímico, los indígenas pasan a ser esos «hombres sabios» que habitaron en un tiempo pleno de trabajo, arte y ciencia. Esta plenitud originaria es contrastada, a lo largo de las restantes secuencias del filme, con el tiempo presente habitado por un indígena marginado de los sistemas estatales de salud y educación, y privado de la tierra y la sabiduría de sus ancestros. De esta manera, la denuncia indigenista se afirma sobre un pasado mítico de solidaridad y sabiduría, contrapuesto a un presente realista de miseria, ignorancia y explotación. La agencia indígena es circunscrita al pasado, mientras el tiempo presente se consagra como el momento de la acción redentora de la denuncia articulada por los cineastas.

A lo largo de las restantes secuencias, la narración realiza una descripción detallada de las difíciles condiciones de vida de los indígenas, a partir del testimonio de distintos sujetos. En varias ocasiones, el locutor vuelve a recordar que estamos mirando a los hijos de esos hombres sabios que habitaron un tiempo remoto. Por medio de la reiteración de este motivo, la narración aboga por una redención de ese indígena que pasó de ser un hombre sabio en el campo a un pobre cargador en la ciudad. Finalmente se plantea la necesidad de capacitación, educación y formación integral del indígena a partir de sus propias necesidades y con respeto a su cultura. A partir de estas demandas, como se menciona al inicio del filme: «Un pasado lleno de humillaciones debe transformarse en un futuro de dignidad».

Repetidas veces se alude a la capacidad de agenciamiento de las comunidades indígenas en la lucha por la tierra o en las mingas destinadas a la agricultura y a la construcción de caminos. En una secuencia, se hace una crónica de los procedimientos y formas de división del trabajo que permiten la siembra de chochos, mellocos y habas, incluso en tierras desérticas. Junto a imágenes de muche-

dumbres trabajando, se relata cómo el líder de la comunidad convoca a una jornada de trabajo comunitario a la que asiste toda la familia, como se aprecia en el Fotograma 11. Los niños cuidan los animales, las mujeres depositan las semillas y los hombres surcan la tierra con sus azadones, mientras la narración reza:

La minga permite reunirse, mantenerse unidos, conseguir una compañera para la vida, educar a los hijos, transmitir las costumbres. Es una muestra de solidaridad y espíritu de lucha. Es la presencia viva de la comunidad. En el trabajo arduo de sol a sol, hombres, mujeres y niños compartieron la chicha, el mote, el tostado y las habas. La minga transmitida de padres a hijos, de generación en generación ha mantenido por cientos de años la unión de la comunidad.

Sin embargo, esta exaltación del trabajo indígena adquiere sentido dentro de una narrativa maestra que vincula la lucha histórica de los pueblos indígenas al pasado de plenitud mítica. Dentro de este relato, la lucha indígena se transforma en una especie de reflejo o respuesta instintiva frente a los sufrimientos físicos y a la necesidad. Mientras la minga queda reducida a una tradición transmitida de generación en generación por cientos de años que permite solucionar problemas de forma natural. En consecuencia de estos argumentos, el indígena aparece como un sujeto despojado de voluntad propia y capaz de una acción que es exterior a su conciencia; imposibilitado de un discurso sobre sus propios intereses que le permita la acción política. La argumentación general del filme trabaja para adjudicar una supuesta impotencia al indígena causada por la falta de protección y amparo estatal. En estos argumentos, se puede ver cómo opera en el documental indigenista de la época lo que Rana-jit Guha llamó una «narrativa de contra-insurgencia», destinada a desautorizar a los sujetos subalternos que son capaces de «poner las cosas al revés» (1997: 47).

En este contexto, resulta de interés la quinta secuencia del filme. En ella se muestra cómo los indígenas son sistemáticamente víctimas del abuso de los comerciantes mestizos a través del mercado. La secuencia se inicia con el testimonio de Jesús Manuel Yantalema, un joven de 27 años que vive con su mujer y su hijo en el páramo. Se narra uno de los viajes semanales que este hombre realiza a la ciudad



Fotograma 11. Chimborazo. Testimonio campesino de los andes ecuatorianos (1979), de Freddy Ehlers

para vender sus productos en el mercado de Colta. En varias escenas nos dejan ver la manera en que los mestizos fijan los precios a los indígenas, reduciéndolos al estatus de niños que no entienden el uso del dinero y no manejan las leyes de la oferta y la demanda. Súbitamente irrumpe el plano de una joven, cuyo nombre no figura en el filme. Esta muchacha emprende un largo discurso sobre la discriminación étnica y cultural a la que están sujetos los indígenas.

Hay diferentes formas de discriminación para el campesino. La primera es con el idioma, la segunda es la forma de vestir del indígena. En las tiendas, en los transportes, porque uno lleva poncho, anaco o lo que sea, aunque esté pagando el mismo pasaje que pagó el mestizo, siempre le dicen «al indio atrás, atrás», «vos atrás». Como que fuéramos de otro mundo, de otro Ecuador. Y en las escuelas, nos enseñan a decir «mi patria es el Ecuador». Pero no es cierto, porque el Ecuador es para unos pocos nomás. Para los indios no hay tal. / En el mercado, lo mismo. Una mujer indígena, como no puede hablar bien el castellano, es arranchada. Desde la entrada al mercado le imponen los precios. [...]

Al tiempo que la joven habla, son presentadas escenas de indígenas llegando a la ciudad a vender sus productos. Después, una escena donde varios mestizos acosan a un indio obligándolo a vender sus animales. A continuación, abundantes y diversos planos del mercado y de indígenas negociando sus productos. Mientras esto sucede en pantalla, el testimonio de la joven toma otra dirección:

El problema cultural en el Ecuador es bastante discriminatorio, en el sentido de que se quiere exterminar el idioma. No se da el valor de origen al idioma vernáculo. «Es mi idioma madre», no se tiene ese sentido. Sino que es para el indio nada más. Es por eso que cuando hablamos en kichwa, se piensa que no sabemos el castellano. Nosotros indígenas somos la mayoría en el Ecuador. No se crea que seamos poquitos, ni que sólo somos dos millones de analfabetos. Podríamos decir que quienes saben leer y escribir también son analfabetos. ¿Por qué? Porque no saben la historia de su mundo, la historia de su vida.

Tras el mugido de unas vacas, el locutor continúa hablando de la impotencia del indígena en ese mundo extraño de la ciudad, en donde su sabiduría de nada le sirve. El argumento del filme sigue su marcha sin hacer ninguna alusión al complejo parlamento de la joven indígena, que pone en entredicho los conceptos universalistas

de nación, patria e idioma. La narración de la desgracia indígena continúa sin reparar en el agudo señalamiento de que la discriminación al indígena es producida y reproducida por el propio Estado a través de sus aparatos ideológicos. El testimonio de la joven tiene un estatus paradójico: está y no está dentro del filme. Funciona al margen de la argumentación general del relato, desconectado del resto de elementos del sistema filmico; señala ese «centro silencioso o silenciado» que, según Spivak, designa el lugar del subalterno (1998: 192). Está presente en el cuerpo del texto filmico y sin embargo solamente es legible a medias, se encuentra parcialmente borrado por ese conjunto de mecanismos del discurso indigenista que desautorizan la voz del subalterno.

A pesar de tales intervenciones, las enunciaciones subalternas producen acciones discursivas y tienen efectos políticos. Como lo formuló en su momento el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos: «El subalterno también actúa para producir efectos sociales que son visibles, aunque no siempre predecibles y entendibles» (Castro-Gómez y Mendieta 1998: 87). Aun cuando el realizador sea incapaz de escuchar el testimonio de la joven indígena y éste permanezca aislado del relato general del filme, su sola presencia da cuenta de su fuerza inquietante e inasimilable. Su paradójica ubicación en el filme se transforma en una marca que señala las omisiones del discurso hegemónico. Cuando la entrevistada considera al kichwa como la lengua materna de los ecuatorianos, adjudica al indio una conciencia bilingüe que, lejos de ser minoritaria, puede transformarse en el fundamento de la nación. Al mismo tiempo transforma al sujeto letrado que maneja el idioma español en un analfabeto que desconoce su propia historia. Mientras el relato indigenista busca generar la imagen de un indio que es fuerza bruta de trabajo y carente de acción discursiva, el testimonio muestra a una joven capaz de una compleja argumentación desde su condición doblemente subalterna, de mujer indígena.

Frente a la afirmación inalcanzable de la plenitud del pasado mítico, se impone el presente concreto del testimonio interpelante. Frente la presunción constante de que el indígena está privado de sabiduría y conciencia, la entrevistada realiza un acto que contradice ese argumento. Esto es lo que la pragmática denomina como una

contradicción performativa: «Un acto del hablante que, en su propia actuación, produce un significado que reduce aquel otro acto que intenta realizar» (Butler: 2006). Si el acto performativo constituye la forma de operación del poder a través del discurso, los agenciamientos subalternos se presentan como acciones discursivas que no se corresponden con el orden productivo del poder. Un indígena que, desde su posición subalterna, habla al interior de un contexto discursivo hegemónico no sólo realiza un enunciado constativo, sino que, al mismo tiempo, ejerce una acción de interpelación del poder performativo que pretende silenciarlo. Al provocar una contradicción performativa en la enunciación indigenista, inscribe un lugar de resistencia al poder del discurso. Con ello no queremos decir que el indígena no realice actos performativos de poder *avant la lettre*, sino, como lo ha señalado Judith Butler, que

las formas contemporáneas de agencia política, especialmente aquellas desautorizadas por convenciones previas o por prerrogativas de ciudadanía reinantes, tienden a deducir la agencia política de los errores del aparato performativo del poder (Butler, 2006).

Frente a los relatos paternalistas que planteaban la necesidad de la protección por parte del Estado y la Iglesia, que crearon performativamente al indígena pasivo, empiezan a aparecer significantes contradictorios en donde es legible la acción de sujetos indígenas con una capacidad de agencia mayor a la que les pretende asignar el discurso indigenista. Si bien es cierto que las comunidades indígenas son representadas como sujetos capaces de solucionar sus propias necesidades a partir de la fuerza bruta del trabajo colectivo, la fuerza performativa del testimonio indígena deja ver una inteligencia colectiva en la cual se evidencia la acción de un sujeto político que impugna las representaciones en tanto fuerza de trabajo que se hacen de sí mismo.

Como se puede apreciar en filmes como *La Minga y Chimbo-razo. Testimonio campesino de los andes ecuatorianos*, las tradiciones y prácticas indígenas son representadas de forma positiva en íntima vinculación con los valores del trabajo, la cooperación y el desarrollo. En estas representaciones de la fuerza indígena simbolizada en el trabajo colectivo, se advierte una nueva política de la representación,

signada por dos características. En primer lugar, el indio empieza a ser retratado bajo la imagen de «masa» o «multitud»: los momentos más destacados de ambos filmes presentan planos en donde hileras de hombres en movimiento surcan el encuadre, borrando a los individuos en la constitución de cuerpo colectivo. Tal y como lo recuerda Ernesto Laclau, esta forma de representación de las multitudes está relacionada con un retorno a un «estado de naturaleza en el cual sólo prevalecen los instintos animales» (2005: 52). En segundo lugar, estas imágenes de multitudes indígenas están sujetas a una composición simétrica y armónica dentro del cuadro que disuelve cualquier connotación desordenada, anárquica o amenazante. Con ello entramos en una tercera característica, el peligro latente en la imagen de la multitud indígena es conjurado a partir del discurso normalizador del desarrollo. Como lo ha planteado Graciela Montaldo:

Si por un lado, la multitud amenaza políticamente el nuevo orden de legitimidades representativas (es el otro del pueblo y la democracia); por otro socava el campo de legitimidades culturales. A tal punto que se vuelve compleja su aparición y abre el espacio a lo que será la política representativa, que, desde diferentes prácticas, tratará de normalizar y reprimir su aparición (2005: 88).

Esta nueva forma de construcción del personaje indígena a partir de la figura de la multitud se realiza desde los códigos dominantes y los valores de la cultura moderna expresados en el discurso de desarrollo. El indígena es representado como un cuerpo colectivo portador de energía transformadora que, bien direccionada por parte del Estado, puede transformarse en un instrumento de progreso.

Aculturación, transculturación y migración

Una de las preocupaciones que aparecen en el documental de los años 80 es la migración interna generada como un efecto no deseado de la modernización. El *boom* petrolero generó recursos que permitieron una aceleración de los procesos de urbanización en las

principales ciudades del país. La otra cara de la moneda fue la migración de un segmento de la población del campo a la ciudad para obtener el anhelado progreso que parecía vivirse en ciertas partes del país. En tal contexto, la migración indígena introduce en la discusión un conjunto de problemas asociados a las relaciones interétnicas y una preocupación patrimonialista por preservar a las culturas aborígenes de la contaminación. *Boca de lobo. Simiatug* (1982), de Raúl Khalifé, y *Éxodo sin ausencia* (1985), de Mónica Vásquez, son filmes emblemáticos de la forma como se pensaba la migración en los 80. La primera explora las tensiones interculturales generadas entre indígenas y mestizos como efecto del desmoronamiento del régimen hacendatario y la migración hacia las grandes ciudades. La segunda retrata las duras condiciones de vida de grupos indígenas asentados en sectores marginales de la gran ciudad. La primera, filmada en un pequeño pueblo de la provincia de Bolívar llamado Simiatug, constituye un impactante testimonio sobre los efectos que produjo sobre la conciencia mestiza el empoderamiento de las comunidades indígenas. La segunda, filmada en Quito y en distintas comunidades de Chimborazo, Cañar y Azuay, muestra los procesos de aculturación, negociación y transculturación de las familias indígenas una vez que migran a la ciudad en búsqueda de trabajo.

Boca de lobo. Simiatug, producida por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Instituto de Estudios de Comunicación, y dirigida por Raúl Khalifé, se inicia con planos de paisajes y caminos que se pierden en la niebla y un viejo camión que surca el territorio. De manera alterna, se muestran dos indígenas a caballo mientras el vehículo avanza. Inmediatamente se escucha el testimonio del chofer, un migrante originario de Simiatug, que viaja a su tierra dos veces por semana para vender productos a los indígenas. Este primer testimonio introduce de entrada el conflicto interétnico desatado en el pueblo por la reducción de población mestiza y el empoderamiento de los habitantes indígenas. En la alocución del comerciante, se puede apreciar el imaginario que tienen los lugareños mestizos sobre el indígena:

La diferencia del indio con el blanco es la ignorancia. El indio no entiende, el indio se encierra en algo como un animal. Es mal llevado. Si a la fuerza se le saca algo, ahí sí; pero de a buenas, con consideraciones, no entiende.



Fotograma 12. *Boca de lobo. Simiatug* (1982), de Raúl Khalifé

En la siguiente secuencia, se muestran distintos planos de casas viejas y abandonadas, muchas de ellas en venta, envueltas en un aire fantasmal. En la puerta de una de ellas, se observa un ataúd, junto a un hombre mestizo de gafas oscuras (ver Fotograma 12). Uno de los informantes cuenta que antes existían 200 familias, de las que quedan 30, mientras las «personas naturales» alcanzan 7000. La cámara retrata al pueblo y a algunos de sus habitantes, mientras en *over* se escuchan sus testimonios. Una viuda propietaria de una fábrica de refrescos dice:

Nos llevábamos bonito con la gente indígena y ahora están portándose mal. Dicen que nosotros somos igualitos a ellos, que ellos son la misma cosa que nosotros. Uno se les dice que ellos son indios y nosotros blancos, ellos dicen que somos todos iguales.

Otra mujer recuerda un tiempo pasado de bonanza económica, cuando habitaban armónicamente indios y mestizos.

Vivíamos todos unidos con la gente campesina. Lo que es ahora, cuando ellos hacen sus sesiones, sus reuniones, a los del pueblo no nos toman en cuenta.

En estos testimonios, se puede percibir una sociedad en la cual las relaciones serviles fundadas en los patrones raciales del modelo hacendatario empiezan a descomponerse sin que surja un nuevo orden ciudadano. Esta circunstancia genera una crisis en la conciencia mestiza, que tradicionalmente se había afirmado en una idea de superioridad frente al indígena. De ahí que Gabriela Alemán acude a la figura del «trauma de lo étnico» como fundamento de la nación ecuatoriana para explicar la intensión estética del filme (2008). Frente al nuevo contexto ciudadano, los mestizos realizan una operación imaginaria en la cual la descomposición del orden establecido tiene un vínculo misterioso con la población indígena. Estos imaginarios fóbicos tienen su máxima expresión en relatos de anomia social cargados de connotaciones apocalípticas. En la secuencia final de la película, se muestra a una mujer mayor orando en una habitación llena de estampas de vírgenes y santos:

Nosotros, como ya estamos de edad, para no ver cómo se destruye el pueblo, quisiéramos mejor que venga la muerte. [...] Creo con fuerza que los que van a vivir eternamente son los naturales. Las familias blancas que quedamos vamos a morir, todo va a quedar en manos de los naturales.

En subsiguientes secuencias, se escenifica el otro lado del conflicto. Tras unos planos generales de indígenas caminando en medio del páramo, se presenta el testimonio de un indígena que habla de los sistemas de explotación, extorsión y compadrazgo a los que estaban sometidos los indígenas. Frente a esa realidad del pasado, se reivindica un nuevo presente, tal como lo sostiene el siguiente testimonio de un líder indígena:

Mientras que ahora ya no puede ser así porque ya hemos organizado y buscado nosotros también ser como personas, ser libres; entonces, defender también nuestros derechos.

Tras escenas de indios trabajando en la tierra, comerciando productos en el mercado y divirtiéndose en un billar, se van articulando distintos testimonios que hablan sobre la forma como cantineros, comerciantes y autoridades políticas obtenían de los indígenas productos y bienes sin pagar nada a cambio. Se recuerdan los diezmos y las primicias como mecanismos de extracción de recursos de la población indígena a favor de los mestizos.

La película tiene el mérito de presentar la cuestión étnica en su dimensión relacional, es decir, no como una instancia aislada sino como una coproducción que se establece a partir de relaciones de poder e intercambio entre distintas culturas. A tono con una serie de debates sobre la etnicidad, que se producen en los años 80, la película hace un esfuerzo por abordar el problema de la identidad cultural más allá de consideraciones esencialistas. Como lo ha planteado Peter Wade, durante estos años, «la identidad se ve como algo construido mediante complejos procesos de relacionalidad y representación» (2000: 99).

Por su parte, *Éxodo sin ausencia*, producido por el Instituto Cubano de Artes y la Industria Cinematográfica y el Instituto de Estudios Ecuatoriano, y dirigido por Mónica Vásquez, centra su tensión en la migración indígena. El filme, armado a partir de una voz en *off*

explicativa y varios testimonios indígenas, intenta hacer un balance sobre los costos del desarraigo. La película arranca con el retrato de una familia indígena cuyo jefe relata cómo él, al igual que otros miembros de su comunidad, trabaja en Quito vendiendo fruta con la finalidad de mantener a su familia. El padre indígena cuenta que, a pesar de sus esfuerzos, su trabajo es mal remunerado y poco seguro.

Tras una escena de indígenas trabajando en la ciudad, que visiten como cualquier blanco-mestizo, se escucha la voz del narrador:

Si con la emigración a la ciudad, familias campesinas como la de Ezequiel se dividen, las comunidades también se dividen, la forma de vida se modifica. Los que van a enfrentar la nueva vida cambian el poncho y el sombrero por la chaqueta y la gorra de nylon.

Con este argumento se abre una reflexión sobre la migración como un factor de aculturación que destruye los cimientos de la tradición y la comunidad indígena. La migración es entendida como un proceso que rompe con la unidad primordial del indígena con su tierra. Al deteriorarse este vínculo, se produce un proceso paulatino de destrucción de las costumbres y tradiciones sobre las cuales se definía tradicionalmente la identidad indígena. En una de las escenas más importantes del filme, se reúne a una extensa familia indígena en la casa materna. Mientras una serie de paneos y planos detalle muestran uno a uno a los miembros de la familia desenvainando habas, la directora pregunta a un muchacho rodeado de adultos: «Manuel, ¿por qué los jóvenes quieren irse a trabajar en la ciudad?». El muchacho responde:

Bueno, porque los amigos se van para allá, y les gusta ir porque vuelven cambiados la ropa [...] yo me voy con mi hermano, porque mi hermano me quiere llevar. Como él trabaja un tiempo allá, a veces se va a veces viene, no deja de estar allá y no deja de estar aquí. [...] Jóvenes hay algunos que hasta estar aquí hablan como nosotros, vuelta se van para allá, no quieren ni hablar como nosotros, ni juntarse, nada.

Cerrando este argumento el narrador sentencia: «Sí, la ciudad distancia de los orígenes, rompe la unidad familiar y territorial». La cámara realiza un paneo de un asentamiento urbano que poco a poco se descubre mayoritariamente habitado por indígenas. Directamente se alude a la problemática de los cinturones de miseria causados por

la migración. El filme se pregunta si estos indígenas, asentados en la ciudad en búsqueda de trabajo, son marginales o marginados.

En una segunda línea de argumentación, el filme analiza los procesos de transculturación o asimilación creativa que produce la migración indígena. Por un lado, se aborda la situación de personas que permanecen en su tierra pero mantienen un constante contacto con los migrantes; por otro lado, se trata la situación de permanente contacto con la comunidad de quienes viajan a la ciudad. Respecto de los primeros, la narración en *off* sostiene:

Los que se quedan, en su mayoría mujeres, a pesar de las adversidades, tratan de conservar el lugar donde nacieron, esa tierra a la que siempre vuelven.

Respecto de la población asentada en la ciudad, se realiza una amplia argumentación acerca de la forma como se reproduce la vida comunitaria en la ciudad. En múltiples escenas, se muestran a indígenas realizando actos deportivos, artísticos y culturales en los que se restituyen y adaptan las costumbres y tradiciones al escenario urbano. Dentro de estos procesos, se resaltan las nuevas formas de organización que la población migrante adopta para mantener viva su cultura y defender sus derechos. Un líder indígena de Chimborazo que vive en Quito, al ser consultado, sostiene: «Pienso que los compañeros que trabajan aquí no se tienen que separar, tienen que estar en coordinación en la comunidad». Finalmente, en la última secuencia del filme, se muestra cómo, tanto en la comunidad como en la ciudad, las festividades tradicionales son intensamente esperadas ya que constituyen el momento propicio para la reunificación familiar y comunitaria. «El regreso al hogar es también el regreso a las costumbres, a la reciprocidad en el trabajo; aunque no siempre es fácil», dice el narrador. La película se cierra con una emotiva canción interpretada en kichwa por una mujer indígena que alude a los sentimientos de separación y reencuentro provocados por la migración³³.

33. La traducción de la letra de esta canción del grupo Llacta Pura dice así: «Manuela, Manuela / por qué estás penando / Manuela, Manuela / por qué estás llorando / dime si te falta falda / dime si te falta camisa // me iré a Quito pero regresaré / me iré a Guayaquil / pero regresaré // en la ciudad de Rio-

A tono con el diagnóstico que se hacía en los 80 sobre el futuro de las comunidades indígenas, la película acentúa una visión pesimista en la que los procesos de modernización y urbanización borran las diferencias culturales. Detrás de esta mirada, prevalece un enfoque funcionalista que, según Peter Wade, estuvo marcado por concepciones esencialistas y modernizadoras. Por un lado, planteaba la idea de que las identidades raciales y étnicas eran realidades concretas observables en un determinado territorio; y por otro, estaban destinadas a desaparecer por efecto de su integración a la nación (2007: 71 y 72). Tanto los procesos de aculturación como los de transculturación son leídos sobre el telón de fondo de la afirmación nacional. En el primer caso, la destrucción de las culturas originarias es retratada como un destino trágico, inevitable y necesario para la constitución del Estado-nación. En el segundo caso, la adaptación de los pueblos indígenas a la ciudad es vista como una negociación subordinada a demandas de la ciudadanía moderna.

Tanto en *Boca de lobo. Simiatug* como en *Éxodo sin ausencia* se trabajan la migración en relación a las tensiones interétnicas que se expresan como efecto de la modernización. En ambos casos, se enfocan los procesos de alienación y apropiación cultural producidos por la movilidad humana dentro del gran paraguas conceptual de la nación. En la primera, a través la migración de la población mestiza, se hace un diagnóstico de la recomposición de las relaciones interétnicas en el campo por efecto de la modernización. En la segunda, a través de la migración indígena, se presenta la reestructuración poblacional de las ciudades por efecto del nuevo modelo de desarrollo nacional. En ambas, la movilidad humana y la transculturación que genera son vistas como formas de entropía comunitaria que describe un destino teleológico hacia la integración de la cultura nacional³⁴. A esta mirada subyacen una concepción esencialista sobre los pueblos indígenas que los identifica con la tradición, la inmovilidad, el campo y la tierra.

bamba me estarás esperando en Pusetús / mi pueblo, me estará esperando».

34. Para una crítica de la función hegemónica del concepto de transculturación y su relación con las construcciones nacionales, ver Beberley (1999).

Cine observacional y relato naturalista

Se les debe a los hermanos Gustavo e Igor Guayasamín la introducción de la modalidad observacional para el abordaje de los pueblos indígenas del Ecuador. Gracias al cine de estos realizadores, por primera vez, el documental ecuatoriano limita el uso de la narración omnisciente o el testimonio para concentrarse en un registro directo de la acción de los personajes. A través de un lenguaje contemplativo, que pretende mirar de cerca sin intervenir, los realizadores hicieron una crónica de la experiencia más que del simbolismo o la alegoría. De ahí que Gustavo Guayasamín haya planteado, desde los años 80, la necesidad de abordar el cine documental bajo una óptica argumental (*Panorama*, 30 de enero de 1991). A través de planos generales y lentos movimientos de cámara que buscan la belleza del instante, lograron poderosos relatos acerca de las difíciles condiciones en las que se desarrolla la vida del indio.

Para los hermanos Guayasamín, el documental, lejos de ser un medio para la transmisión de información, es una forma de reconstitución directa de la experiencia percibida. Por esta razón, sus películas buscan un registro de imagen y sonido captados de forma rigurosa y directa a partir de los cuales se revive la dura lucha por sobrevivencia del hombre indígena. En este sentido, su cine bien podría caracterizarse bajo el concepto de «naturalismo» desarrollado por el Gilles Deleuze³⁵. Para el filósofo francés, el cine naturalista conjuga una serie de pulsiones primordiales encerradas dentro de un mundo originario regido por la fuerza y la violencia (2003: 179 y ss.). Efectivamente, el naturalismo cinematográfico de los realizadores ecuatorianos se puede advertir en el retrato de personajes cuya sobrevivencia es un acto de violenta lucha contra una naturaleza que los atrapa y envuelve. También en este sentido se puede advertir una cierta presencia del legado de Flaherty, documentalista estadouni-

35. En la taxonomía de Deleuze, el naturalismo cinematográfico está caracterizado por la presencia de la imagen-pulsión, que se ubica entre la imagen-afcción (subjetividad pura) y la imagen-acción (movimiento). Por ello, dentro del cine naturalista, el tiempo se transforma en una dimensión fundamental, asociada con el destino de las pulsiones (2003:185).

dense que realizó varios relatos de indígenas aislados del mundo que luchan contra una omnipresente naturaleza (Piault, 2002: 93). De forma similar, para los cineastas ecuatorianos el indio es un personaje arquetípico que, al margen de la sociedad y la política, lucha contra un agreste universo natural para sobrevivir.

Este relato naturalista es acompañado de una narrativa de denuncia social que devela las extremas condiciones de marginación y pobreza en las que había permanecido la población indígena. De ahí que, en algún punto, los hermanos Guayasamín entendían su cine como destinado a concienciar al espectador. Recientemente, Igor Guayasamín explicaba esta concepción de la siguiente manera:

La historia contada refuerza el compromiso político que, a su vez, adquiere relevancia y compromiso social en un cine liberador y revolucionario que, con el apoyo teórico y práctico, permite regresar más decidido que antes a la visibilización y liberación de los pueblos olvidados (Proyecto Imaginando al otro, 2009b).

De esta manera, los cineasta pretendieron usar el poder expresivo de la crónica naturalista con fines sociales y políticos. Durante los años 80, los cineastas realizaron dos películas emblemáticas de este naturalismo extremo: *Los hieleros del Chimborazo* (1980) y *Tiag (lo que aún existe y es inagotable)* (1987). Estas dos películas, a pesar de responder al metarrelato indigenista, llevan la indagación documental a universos poco explorados en los cuales se puede percibir una multiplicidad de tensiones cinematográficas y culturales.

Los hieleros del Chimborazo (1980), realizada por Gustavo e Igor Guayasamín, es seguramente el documental más celebrado del cine ecuatoriano. Ampliamente elogiado por la prensa local y galardonado con ocho premios internacionales, ha sido calificado como el «filme manifiesto del cine ecuatoriano de los 80» (Serrano, 2001: 69). La película, producida por el Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador, se inspira en el libro *Relaciones interétnicas en Riobamba*, de Hugo Burgos. Relata con un ritmo sosegado y con una fotografía preciosista la actividad de indígenas de la Sierra central que ascienden a 5200 metros para extraer bloques de hielo del Chimborazo y venderlos en los mercados de Riobamba y Guaranda. En una entrevista realizada en el estreno del filme, Gus-

tavo Guayasamín explicaba de esta manera la concepción formal de su película:

Lo importante desde el punto de vista formal es haber roto con la escuela normal del documental, que tiene una banda sonora explicativa de lo que va pasando. El logro es haber desechado este tipo de escuela, y que el filme sea absolutamente limpio para que cada espectador saque sus conclusiones (*Semana*, 30 de noviembre de 1980: 14).

Efectivamente, la obra tiene el mérito de usar sonido directo y prescindir de la voz en *off* explicativa; sin embargo, en estricto sentido, no estamos frente a un cine directo. La elaborada composición de cuadro, el guión socioantropológico y el discurso de denuncia articulados en el filme hacen que todo aquello que registra la cámara tenga ya un sentido establecido de antemano. A pesar de la ausencia de la narración en *off*, el relato se sostiene en un argumento que busca reducir la pluralidad de sentidos propios del registro directo para anclarla al proyecto estético y político de los realizadores. De ahí que la película esté profundamente influenciada por la tradición indigenista que buscó la incorporación de la diversidad cultural a la lógica del Estado-nación. Es comprensible entonces que el filme intente centralizar la narración en torno a la denuncia de las duras condiciones de vida de una parte de la población empobrecida y marginada en plena época de bonanza petrolera. El texto fílmico está configurado desde una conciencia ilustrada y se halla dirigido al espectador mestizo imbuido en la nueva cultura ciudadana que se gestaba por las políticas nacionalistas del Estado. Por tanto, se entiende que el horizonte de enunciación del filme sea totalmente exterior al mundo indígena, como lo sostiene Jorge Luis Serrano (2001: 70).

La película se inicia con planos de paisajes de las nieves del Chimborazo y sus alrededores; inmediatamente se sitúa en el centro del relato a una serie de indígenas que cortan paja, la enrollan y la suben a una mulas. Destaca el registro de sonidos ambientales y gritos que se escuchan en la lejanía. Se ve a un indígena arreando a unos burros en ascenso al Chimborazo. Enseguida nos trasladamos a las cumbres del nevado. Planos cerrados muestran a un hombre y un niño picando el hielo y rotulándolo con un hacha: se escucha

muy de cerca el piqueteo de las herramientas y la respiración agitada. Varios bloques son extraídos de la montaña de hielo, recubiertos con paja y trasladados a lomo de burro.

En la siguiente secuencia de la película, se muestra una panorámica de un mercado local donde los hieleros van a vender sus bloques tomados del Chimborazo. Mientras los realizadores se entrevistan con una fresquera en un mercado, captan de improvisto a un hombre que arremete contra ellos, como se puede ver en el Fotograma 13. El indígena encolerizado se dirige a los realizadores:

Yo también he trabajado señor... Vea pensionado, señor, carajo. Porque hacer de robar. Trabaja uno, trabaja como quiera, como yo, hombre, muchacho, aquí, carajo.
Carajo, ustedes vienen gringos, aparte, a comer...

Luego de una réplica en *off*, continúa:

¿Y cómo sabo?
A mí conmigo no hablan... A ver ya aquí estoy. Aquí estoy... Carajo mi Chimborazo... Carajo la gran puta.
Verá, verá, si ha de matar, máteme... verá caraju... Pongo veneno... verá no.
Carajo, yo a vos te conozco... carajo no... Ahora pregunta. Yo pregunto ahora. ¿A ver, de qué parte es usted?

Mientras esto sucede, en un texto informativo sobreimpreso se puede leer:

Trabajan a 5 mil metros de altura. / Caminan los viernes desde la madrugada hasta la noche. / Llegan todos los sábados a la feria de Guamote. / Les pagan 100 sucres a la semana. A veces nada venden porque las fresqueras ya compraron el hielo de la fábrica.

Las interpretaciones que se dieron de esta escena fueron muy diversas. Hubo comentaristas que calificaron a la escena de «postiza» porque atentaba contra la «notable unidad» de la obra (Rocastel, 1980). Mientras otros sostuvieron que el plano en mención mostraba: «Mediante expresivos gestos, un hombre de nuestro pueblo que hace patente su enorme angustia ante la condición económica



Fotograma 13. *Los hieleros del Chimborazo* (1980), de Gustavo e Igor Guayasamín

y social en la que se desenvuelve su vida» (*Pedrada zurda*, 1981: 110). En una entrevista, el mismo realizador afirma:

Durante toda la película, no existe realmente una participación de los hieleros, no los conocíamos y los mirábamos por encima. Tenía que haber otra parte y es la indignación de esa situación tolerada desde que nacen. (32) [...] De repente me cayó la toma del indígena borracho en una forma casual, mientras filmábamos a una señora y viene lo que exactamente quería, una indignación bestial (*Cinejo*, 1980: 34).

Esta construcción de «la angustia» o la «indignación» que opera en la lectura indigenista del registro fílmico resulta tremendamente frágil porque si algo caracteriza al plano en cuestión es su ambivalencia. A pesar de que el cuestionamiento del personaje indígena parte de una concepción esquemática de la otredad encarnada en los cineastas, la parte final de su alocución plantea un cambio de roles enunciativos entre quien pregunta y quien responde. El gesto colérico indígena, lejos de ser un signo de la angustia provocado por las duras condiciones de la existencia, es un acto directo de interpelación lanzado por el sujeto representado hacia el sujeto representante. Ahí donde la mirada mestiza encuentra un grito impotente y desesperado es también legible un acto de enunciación capaz de descentrar el proyecto narrativo que sostiene el filme. De ahí que pueda entenderse que la imagen en cuestión ejerza una especie de ruido o distorsión que libera la ambivalencia oculta tras esa «notable unidad» a la que aspira la obra.

La línea argumental del guión parece estremecerse ante la presencia de ese extraño sujeto que desvía el sentido general de la narración. Como lo ha señalado Stuart Hall, parecería que estamos frente a ese momento irreductible en que el significado empieza a resbalar y puede ser inflexionado en nuevas direcciones. En ese lapso en que las palabras y las imágenes llevan connotaciones sobre las que nadie tiene control completo y esos significados marginales o sumergidos vienen a la superficie permitiendo que se construyan diferentes interpretaciones, que diferentes cosas se muestren y digan (1997: 270).

La sola presencia de este plano suplementario no previsto en la narración genera una pugna de sentido dentro del texto. Frente al proyecto racional de denuncia social, aparece esa imagen furibunda,

no codificable en el lenguaje letrado del texto fílmico. Frente al carácter informativo y científico del relato, irrumpe esa voz malsonante e inaudible, la palabra poco castiza, mal hablada. Frente a los encuadres bellamente meditados y el frío ritmo de la edición, persiste ese plano incierto, poco direccionado de un sujeto indiferenciado entre la multitud que se visibiliza y oculta. De cara a esta disonancia, el texto tutor inútilmente trata, fijar el sentido en busca de reconstruir la línea narrativa. En vano los rótulos sobreimpresos tratan ansiosamente de suturar la brecha abierta en la secuencia lógica del guión, en vano los realizadores interpretan la exigencia enunciativa del indígena como indignación ante la vida. Inútilmente los comentaristas letrados tratan de desautorizar la voz del indígena, apelando a su embriaguez y atribuyendo su actitud a la «angustia ante la condición económica y social».

Ese plano que perturbó tanto a los realizadores, al punto de no haber sido suprimido en el montaje a pesar de estar fuera del relato, marca justamente el límite del discurso indigenista. Muestra un sujeto indígena que habla desde un lugar de enunciación radicalmente distinto al que el narrador mestizo y la cultura occidental le asignaron. En este gesto de revelarse contra el rol asignado se reconstruyen las certezas sobre las cuales opera el relato naturalista de la desgracia indígena. De ahí que, en la colérica interpelación del intruso en cuestión, pueda leerse también un empoderamiento indígena que presagia el apareamiento de ese nuevo sujeto de la enunciación que se producirá 10 años más tarde, con la irrupción del movimiento indígena en la escena nacional.

En las siguientes secuencias, la película retoma la crónica de los hieleros en el Chimborazo. Muestra a un hombre interpretando una canción sobre los hieleros acompañado por su rondador; ilustrando el canto, se muestra a varios hombres subiendo el Chimborazo, una cámara móvil los acompaña. En un plano, vemos a un hombre llevando en su espalda un bloque de hielo; camina unos pasos, y súbitamente la imagen se congela. Un texto explicativo que se sobreimprime a la imagen informa sobre los dos días de camino que hacen los hieleros para extraer su mercancía. Más adelante, una serie de textos relatan la importante participación que tuvieron los hieleros en las luchas de independencia nacional, en una célebre batalla

en las cercanía de Guaranda, el 9 de noviembre de 1820. En los textos finales, se puede leer:

Desde entonces han pasado 160 años, 44 presidentes, 32 dictaduras y más de 100 encargados del poder.
El presupuesto fiscal se ha incrementado de menos de 4000 pesos en la Presidencia de Flores a más 50 millones de sucres en el actual Gobierno.
Sin embargo, para ellos la historia se quedó en la colonia.

A tono con el relato naturalista, a lo largo de toda la película se muestra una preocupación constante por registrar el tortuoso e inhumano trabajo de unos hieleros aislados del mundo y sus relaciones sociales. A pesar de ello, la narración excluye deliberadamente el punto de vista de los personajes centrales de la historia. El discurso indigenista del filme describe una paradoja constante. Por un lado, muestra a unos indios capaces de caminar 24 horas, ascender a más de 5000 metros, picar grandes bloques de hielo sin ninguna protección especial. Pero simultáneamente trata de construir a esos hombres vigorosos como víctimas pasivas de la marginalidad y la explotación. La explicación parecería estar en una concepción basada en el discurso biologista del indigenismo y en el relato presocial del naturalismo. Esta concepción reivindicó al indígena dentro de una vocación natural para el trabajo físico destinado a la sobrevivencia: todas sus capacidades intelectuales y simbólicas son desconocidas (Clark, 1999). Esta recurrencia a las tópicas indigenistas de la primera mitad del siglo fue advertida ya en el estreno del filme. En una crítica publicada en aquel entonces, se puede leer:

En *Los hieleros...* subsiste, aunque en una dosis mucho menor, el punto de vista de Jorge Icaza en *Huasipungo* sobre el campesinado indígena. Nos parece que este enfoque un tanto desde fuera del hombre hielero puede llevar al espectador común a tomar una actitud conmisericordiosa y caritativa hacia el indígena (*Cinejo*, 1980: 37).

Jorge Icaza, padre de la literatura indigenista de los años 30, es uno de los fundadores del proyecto mestizo de dominación étnica, el que colaboró decisivamente en la construcción del paradigma homogenizador de la nación ecuatoriana con su correlato de la imagen de un «indio culturalmente vaciado», según lo advierte

Armando Muyulema (2001: 338). El filme indigenista, heredero de esta tradición literaria, manifiesta un deseo apremiante de ordenar la heterogeneidad del registro fílmico dentro del relato ilustrado de la raza vencida. Relato que, como la ha demostrado Deborah Poole, se crea con la «leyenda negra» originada en la censura de los excesos irracionales de la colonización española por parte de la Ilustración francesa (2000: 59).

Por su parte, *Tiag (lo que aún existe y es inagotable)*, producido por el Centro Educativo Audiovisual Don Bosco, sigue un método similar a *Los hieleros del Chimborazo* aunque se abre el espectro temático y se introducen testimonios en lengua kichwa. La película aborda las políticas interétnicas de la Iglesia católica, aspectos del trabajo y la agricultura, las relaciones afectivas y sexuales, y distintas facetas de la vida espiritual de los pueblos indios de la provincia de Chimborazo. Con muchos planos realizados con cámara en mano, un uso expresivo del contraluz y frecuentes movimientos de cámara, la película logra registrar los testimonios indígenas con cierta libertad y espontaneidad; de ahí que en este filme, como en ningún otro de la época, la modulación de la voz indígena alcanza resonancias subjetivas. La película se inicia con una serie de imágenes de un acto religioso conducido por Leonidas Proaño (1910-1988), considerado el obispo de los indios. Tras una serie de planos en los cuales se ve a Proaño ovacionado por una multitud indígena e investido con un poncho y un sombrero, se puede escuchar parte de su discurso:

En 1992, se van a cumplir 500 años del descubrimiento de América, 500 años de haber comenzado el trabajo de evangelización en América Latina. Yo digo, soñando un poco, pudiera ser que el Papa venga de nuevo a visitarnos con este motivo. Qué bonito sería que en esta visita el Papa pudiera ordenar algunos sacerdotes indígenas, qué bonito sería que en esta visita el Papa pudiera dar el envío y consagrar a unos cuantos centenares de jovencitas indígenas que quieren dedicarse a una vida consagrada al servicio de su comunidad y del evangelio. ¿No es posible todo esto? Si quieren, entonces manos a la obra, hay que ponernos al trabajo.

Tras a este prólogo, arranca un conjunto de secuencias en donde se puede ver a una familia indígena espigando trigo, mien-

tras se muestra a un hombre trabajando intensamente con un par de caballos, se escucha su voz exaltada arreando a los cuadrúpedos. El sonido y la imagen funcionan de forma asincrónica, generando un contradictorio efecto de distanciamiento. De hecho, en la película existe un uso creativo del testimonio que consiste en superponer voces grabadas de forma directa sobre imágenes que son un correlato paralelo. Entre los planos de hombres y mujeres trabajando se intercalan breves retratos que guardan cierta similitud con composiciones pictóricas de clásicos del indigenismo, como Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín³⁶. En escenas posteriores, se muestran indígenas bailando alegremente mientras uno de ellos juega a la vaca loca.

Una de las secuencias más logradas del filme nos introduce en la intimidad de una familia. La secuencia empieza con unas colinas brumosas en medio de las cuales, poco a poco, aparecen los miembros de la familia, a través de distintos tipos de plano; la cámara va acercándose cada vez más hasta lograr una serie de imágenes rodadas al interior de una pequeña choza. Mediante planos cerrados se recrea el ambiente de penumbra y recogimiento del interior de la vivienda. Las figuras se recortan a contraluz de un fogón ardiente donde se prepara la comida. En medio de este ambiente se vislumbra a una niña jugando con su muñeca junto a una pareja de adultos, mientras se escucha la voz de un hombre discurrendo de forma libre. En un momento dado, casi en la penumbra total, se escucha el siguiente parlamento:

Longuita tentadora, acompáñame, ya vamos. Esconditos dentro de la paja, la pierna hemos de acariciar. Mi pajarito se levanta.

Esta secuencia llama la atención no sólo por la singular manera como esta filmada, sino también por su forma de presentar la sexualidad de los indígenas de la serranía. Como lo han planteado Shohat y Stam, por efectos de la colonialidad, la figura del indígena fue infantilizada con el objetivo de confinarlo a un estatus previo al

36. Oswaldo Guayasamín (1919-1999), célebre pintor modernista ecuatoriano, fue tío de los hermanos Gustavo e Igor.

desarrollo del individuo y la cultura (2002: 153). A través del tropo de la infantilización, no solo se sustrajo la capacidad de acción autónoma del indígena, sino también se lo desexualizó. Por esta razón, en el imaginario visual de la fotografía, la pintura y el cine, son casi inexistentes las alusiones a la sexualidad indígena. Para la conciencia mestiza, la sexualidad indígena es el lugar de lo reprimido que sólo puede aflorar como violencia o perversión. De ahí la significación de la escena descrita. A pesar de que en ella prevalece aún la idea de la forclusión visual de las relaciones sexuales entre indígenas, escuchamos por primera vez a un indio asumiendo una posición deseante masculina³⁷.

En la siguiente secuencia, se ponen en escena la espiritualidad, la ritualidad y las prácticas sincréticas de la cultura indígena: a la luz de las velas, se puede observar a un chamán realizando una limpia a varias personas; mientras se escucha un canto ritual, el hombre realiza una serie de exhalaciones con tabaco y alcohol. Al tiempo que estas actividades se realizan, en el fondo se puede ver una cruz católica. La escena concluye cuando los indígenas salen en procesión llevando un santo católico sobre sus hombros. El festejo se inicia, todos bailan y toman chicha. La película termina con una extraña secuencia en donde se muestra una reunión política: mientras un líder indígena habla, se escucha una canción que fusiona ritmos andinos, y esta música invade a la banda sonora; mientras vemos al indígena gesticular, unos subtítulos recogen su discurso. El hombre en mención dice que la tierra no es de los patrones sino de Dios y que los indios no son dueños de la tierra sino que la tierra es dueña de los indios. Igual que en *Los hieleros del Chimborazo*, el testimonio de este líder indígena tiene un estatus paradójico: está dentro del texto fílmico, pero en calidad de suplemento. Ya sea por fallas técnicas o

37. Esta conclusión de la sexualidad indígena en el imaginario mestizo contrasta con las concepciones de los jóvenes cineastas indígenas, para quienes la vivencia de la sexualidad no es sino una manera de subjetivación. En la película *Cuando te vuelva a ver* (2008), Humberto Morales pone en escena una elocuente relación sexual de una pareja. Al respecto, el joven cineasta sostiene que, a pesar de que la escena podía traer ciertas complicaciones con la audiencia indígena, decidió montarla porque la sexualidad es «una cuestión de reciprocidad, es la complementación de una dualidad del ser humano» (Proyecto Imaginando al otro, 2009c).

por una decisión consciente de los realizadores, la capacidad de agencia y el discurso interpelante del indígena es subalternizado por efecto del montaje y la puesta en escena.

Tanto en *Los hieleros del Chimborazo* como en *Tiag (lo que aun existe y es inagotable)* se puede observar una particular manera de representación de los pueblos indígenas, asociada a la modalidad observacional, el relato naturalista y el discurso indigenista. Ambas películas amplían la visualidad que hasta el momento se había construido sobre los pueblos originarios, aun cuando mantienen muchos de los presupuestos del relato indigenista. En los dos casos, se pueden observar actos preformativos de dominación y resistencia a partir de los cuales se introduce la heteroglosia social y el conflicto cultural oculto tras la cortina de la representación. De un lado, se mantiene el mito de la raza vencida construido por el discurso indigenista, y, del otro lado, irrumpen voces y visualidades subalternas que lo cuestionan. En las dos películas se mantiene la representación ilustrada de un indígena que lucha en y contra la naturaleza, despojado de la relación social y es excluido del mundo de la polis. A partir de esta representación, se consagra la figura redentora del intelectual mestizo que traduce las demandas y da voz al indígena, incapaz de abogar por sí mismo. A través del discurso de la desgracia indígena, se intenta reeditar la figura de un indio sin capacidad de agencia política y la del mestizo redentor, agente de la cultura occidental y del Estado-nación.

A pesar de ello, y contra pelo del texto tutor, cada vez se hacen más fuertes las voces de los sujetos indígenas que irrumpen en el texto fílmico descentrándolo y deconstruyéndolo desde un proyecto enunciativo «otro». Dentro del texto fílmico de ambas películas, se puede observar lugares de enunciación diferenciales que inevitablemente introducen lo que Laclau y Mouffe han denominado como «el antagonismo» (2004: 168). La heterogeneidad del otro aparece como una pluralidad de sentidos que impide la fijación de identidades y muestra que toda objetivación es parcial. Las certezas del discurso indigenista, articuladas desde la conciencia ilustrada de Occidente, encuentran su límite frente a la enunciación antagónica articulada desde la posición indígena. Este desplazamiento enunciativo evidencia dos hechos de signo contrario. Por un lado, muestra la im-

potencia del discurso indigenista fundado en la razón ilustrada del Estado-nación; hace patente la crisis de los conceptos universalistas de nación, sujeto y cultura para dar paso a ese «proyecto de la provincialización de Europa» esbozado por Chakrabarty (2001). Y por otro lado, registra esa «presencia recalcitrante» del subalterno que es capaz de interpelar al discurso dominante al señalar sus contradicciones y fracasos (Prakash 1997: 311).

De la naturaleza al medioambiente

Junto al discurso de desarrollo y de la preservación del patrimonio cultural en los años 80, aparece la preocupación por la preservación de los recursos naturales. A partir de los acuerdos internacionales como el de Estocolmo de 1972 y de la Comisión Brundtland, se empiezan a implementar en el mundo entero regulaciones para el manejo de los recursos naturales. Surge así «un giro en la idea de desarrollo que busca conciliar la dinámica de crecimiento del capital con los límites de los sistemas biofísicos» (Cajigas-Rotundo, 2007: 172). La naturaleza empieza a ser concebida como un bien no renovable que, por efecto del productivismo, estaba en peligro. Frente a esta nueva situación, se lanza el concepto de «desarrollo sustentable» centrado en la necesidad de preservar la reproducción a largo plazo por sobre el crecimiento a corto y mediano plazo. La idea de «naturaleza» es reemplazada por el concepto de «ambiente», y con ellos se transforma en un valioso recurso que debe ser preservado. Ajustándose a las nuevas necesidades del capitalismo posfordista, la integración de procesos lleva a una explotación conjunta del conocimiento, la subjetividad y la vida. En este contexto, como lo plantea Cajigas-Rotundo, «la naturaleza queda resignificada, reaxiomatizada y recapturada por la lógica del capital global» mientras «las políticas del conocimiento y de la biodiversidad conllevan a nuevas formas de colonialismo» (2007: 174 y 176).

Dentro de este nuevo concepto de desarrollo, los pueblos indígenas adquieren una nueva visibilidad y función estratégica al ser

considerados como «guardianes de la biodiversidad». La cultura occidental se apropia de las formas de conocimiento y relación con los sistemas vivos de estas comunidades que, por fuera de la razón instrumental, establecieron lo que Escobar ha denominado como «modelos locales de naturaleza» (2000: 120). La sociedad blanco-mestiza ecuatoriana, no ajena a estas transformaciones geopolíticas globales, empieza a volver su mirada a las prácticas locales de interrelación con la naturaleza. Esta reevaluación de las cosmovisiones locales, genera un cambio en la manera de representar a los indígenas. Tal acomodamiento de los imaginarios sobre los pueblos indígenas se puede apreciar en filmes como *Tsáchila, el hombre colorado* (1980), de José Corral Tagle, y *Madre tierra. Allpa mama* (1983), de Mónica Vásquez. Las dos películas relacionan la protección de los recursos naturales con las culturas indígenas; en ambas, encontramos un discurso que establece una íntima relación entre preservación de la diversidad cultural y preservación de recursos naturales.

Tsáchila, el hombre colorado, producida por el Consejo Provincial de Pichincha y dirigida por José Corral Tagle, es una película educativa que aborda los orígenes, las formas de organización económica y social, la espiritualidad y la situación actual del pueblo tsáchila asentado en el cantón de Santo Domingo en la reciente provincia de Santo Domingo de la Tsáchilas. La película introduce tres temáticas nuevas para el documental indigenista: la preocupación ecológica, los estigmas de alteridad y la discriminación de género. En su aspecto formal, prescinde del testimonio y organiza su relato a partir de una voz en *off* explicativa.

La película empieza suministrando información histórica y estadística sobre el pueblo tsáchila, tras lo cual se introduce al espectador a los territorios del denominado «hombre colorado». Planos de hombres tocando la marimba y una mujer lavando en un río son el marco para explicar que en *tsa'fiqui tsáchila* significa «hombre», pero los colonizadores, en un intento de inferiorizarlos, los llamaron «colorados» por su costumbre de teñir su pelo con achiote.

En la siguiente secuencia, se muestran distintas imágenes de un hombre arrojando una red en el río y otro apuntando con su escopeta hacia un árbol, mientras el narrador explica que la pesca está por extinguirse y la caza ya no existe. Citamos textualmente un fragmento de la narración:

El avance de la colonización mestiza ha hecho que la pesca disminuya por la contaminación de las aguas de los ríos, sumando deterioro ecológico a las presiones económicas y culturales que sufren los colorados, que son considerados curiosidad del paisaje o artículo folclórico de exportación.

En esta línea argumental del relato, se advierte la presencia de dos temas importantes. En primer lugar, aparece por vez primera en el cine ecuatoriano una preocupación por el deterioro del medioambiente causado por los procesos de modernización. En segundo lugar, se abre una reflexión sobre los imaginarios y representaciones estigmatizantes que recaen sobre el pueblo tsáchila.

Uno de los temas centrales del filme es la transformación de la economía por efectos de los permanentes intercambios que mantiene la comunidad con la sociedad blanco-mestiza. Tras planos de hombres y mujeres trabajando en el campo, se explica que la economía de la comunidad se basa en la producción agrícola. Más adelante, se explica que producen café, cacao, yuca y plátano en tierra de propiedad colectiva. Muchos de estos productos han dejado de ser para el consumo interno y están destinados al comercio regional, desplazando la economía natural hacia una producción mercantil. Esta situación se ilustra en el siguiente pasaje del filme:

La reducción y el deterioro ecológico, la presencia del blanco y las necesidades del mercado han hecho que las relaciones de producción estén cambiando y que aparezcan sembríos de escaso consumo interno, como la piña.

En otra secuencia, se muestra a un hombre bañando a un niño, a una mujer con un bebé en brazos y a varias personas trabajando, mientras se explica que, para los colorados, la distancia entre la familia y la comunidad es mínima, y que las disputas personales son resueltas por delegados de la propia comunidad. En la siguiente secuencia, se introduce la temática de género a partir de la división sexual del trabajo. Se cuenta que la mujer es la encargada del cuidado de los animales, tareas domésticas y elaboraciones textiles; mientras los hombres se dedicaban tradicionalmente a la caza y la pesca, actividades en desaparición. A pesar de las transformaciones en el

campo de la economía y el trabajo, se menciona que el carácter patriarcal de la sociedad colorada no ha cambiado. En subsiguientes secuencias, se retratan los métodos de construcción de la vivienda, la elaboración artesanal de alcohol, el rito de pintura del cabello y los cultos religiosos a la Luna, el viento y el fuego.

En la secuencia final, se hace una crítica a las representaciones folclóricas y exotizantes que, sobre la comunidad, realizan dentro y fuera del país. En una escena, se muestran imágenes de varios turistas extranjeros que visitan la tierra de los colorados; los visitantes toman fotografías, se escucha el teclear de sus cámaras mientras se monta una foto fija en la pantalla de un indio con su escopeta. Mediante un fundido, se sustituye la inmovilidad de la imagen por un plano en el cual parecería cobrar vida la fotografía (ver Fotograma 14). El indio, con su escopeta, se vuelve frente a la cámara y sonríe. El narrador, con anterioridad, consigna lo siguiente:

Éste es el mundo de los colorados, el mundo que el turista no ve sino en su apariencia exótica, el mundo que en el fondo nosotros mismos, sus compatriotas, nos negamos a ver, a reconocer como propio, en un absurdo afán de transformarnos en extranjeros de nosotros mismos, en migrantes a nuestro propio país.

Tras una historia de 50 años de imágenes exotizantes, el cine ecuatoriano efectúa un saludable cuestionamiento de las miradas y representaciones realizadas sobre los pueblos indígenas a través de las tecnologías de la imagen. En la escena descrita, se alude efectivamente al proceso de anclaje de la complejidad histórica y cultural a imágenes fijas y esencialistas. Sin embargo, este cuestionamiento es ilustrado a partir del dispositivo fotográfico, quedando aún incuestionado el papel que el cine tuvo en la reproducción de tales imágenes estereotípicas. Efectivamente, la autorreflexibilidad será una tarea pendiente para el cine ecuatoriano que sólo se alcanzará con el nuevo siglo con filmes como *Memoria de Quito* (2008), de Mauricio Velasco, y *Baltazar Ushka, el tiempo congelado* (2008), de Igor Guayasamín.

Por su parte, *Madre tierra. Allpa mama* (1983), producida por la Embajada de la República de Alemania y el Ministerio de Agricultura y Ganadería del Ecuador, y dirigida por Mónica Vásquez,



Fotograma 14. Tsáchila, el hombre colorado (1980), de José Corral Tagle

articula un relato de aires animistas para encuadrar el trabajo de reforestación y uso de técnicas tradicionales, llevado a cabo por varias comunidades indígenas y coordinado por el Estado. La película usa abundantes planos generales de la naturaleza reverdecida y erosionada que son resignificados a través de distintos testimonios y la voz de un narrador, con la finalidad de concienciar al espectador sobre la necesidad del cuidado de la tierra.

De entrada, el filme muestra una serie de planos de cultivos de cebada agitados por el viento, riachuelos corriendo entre la vegetación y varios indígenas trabajando la tierra, mientras se escucha el siguiente texto en *off*:

Ésta es la tierra de la que vivimos, la que ha necesitado miles, miles de años para ser viva. Ésta es la vida, la tierra, los árboles, las plantas más pequeñas, los animales, el agua, los pájaros, el aire son la vida. Ninguno de estos elementos, por más insignificantes que sean, puede faltar porque la vida se destruye. Las plantas necesitan de los animales, de la tierra, del agua, así como los animales necesitan de las plantas, del agua, del aire.

Tras esta escena animista, que confiere protagonismo a los distintos elementos de la naturaleza, se monta un conjunto de planos que introducen la preocupación medioambiental. Se muestran la acción invasiva de tractores y motocierras, además de vastos espacios de árboles talados e imágenes de laderas erosionadas. La narración continúa:

Cuando faltan los árboles, la vegetación, la tierra ósea, la vida se detiene. El viento quiere seguir rozando las copas de los árboles, el agua quiere seguir humedeciendo matorrales y raíces, pero, a falta de ellos, el agua y el viento se vuelven contra la tierra y la tierra se vuelve contra el hombre.

Una vez planteada la situación, la película desarrolla dos líneas argumentales que evolucionan paralelamente a lo largo de todo el metraje. Por un lado, se muestran las funestas consecuencias de la deforestación, y, por el otro, se levanta un testimonio acerca de las acciones que se están tomando al respecto. Del un lado, se abordan las funestas consecuencias económicas, sociales y culturales que trae

la erosión y el deterioro de la tierra productiva; del otro lado, se presenta el testimonio de indígenas y funcionarios gubernamentales que trabajan en un programa de conservación de suelos.

Dentro de la primera línea, se abordan la sequía, los desprendimientos de la tierra, el desbordamiento de los ríos, las inundaciones, la pérdida de cultivos y los efectos que esto tiene en la vida de las poblaciones afectadas. En una secuencia, se muestra una serie de ríos desbordados y viviendas inundadas, mientras se escucha el testimonio de varios hombres que hablan de los nocivos efectos del invierno de 1983 que acabó con los cultivos en varias regiones del país. En otro momento se montan espectaculares tomas de planicies desérticas junto con viviendas abandonadas en ruinas, mientras un hombre relata cómo un pueblo fue destruido y abandonado por la erosión. Posteriormente se observan imágenes de indígenas en la ciudad mientras una mujer relata que su marido está trabajando en Quito porque en el campo ya no hay tierras para cultivar.

Dentro de una segunda línea argumental, se abordan distintas acciones tendientes a proteger los suelos de la erosión. Para el efecto, la historia se focaliza en la experiencia de una comunidad en Cacha, en la provincia del Chimborazo, en donde familias enteras trabajan en la reforestación y siembra de árboles junto a imágenes de niños, mujeres y hombres plantando en la tierra pequeños arbustos. Se recogen varios testimonios de indígenas hablando del cuidado ancestral de la tierra; uno de ellos dice:

Nosotros estamos sembrando, protegiendo la tierra, para que no vaya llevando el agua [...] tenemos sembrados eucalipto, ciprés y pino. Después de 15 años, Dios mediante si vivimos, o sino para el futuro, esto queda para los hijos.

Mientras se observa a distintos indígenas trabajando la tierra, se hacen alusiones a las formas de cuidado y protección de la tierra aplicada por generaciones. En una clara intención pedagógica, la película explica la forma correcta de arar la tierra para evitar la erosión y recupera técnicas ancestrales como el cultivo en terrazas. Se escucha la voz del narrador decir: «Cuidar la tierra, devolverle su fertilidad, reforestar, es la tarea necesaria para restaurar la vida». Un técnico explica los beneficios del sistema de conservación de suelos aplicado por el Ministe-

rio de Agricultura y Ganadería en la región. Habla del incremento del valor de la tierra, del aumento de la productividad agrícola y de la reducción de la erosión. Un indígena, por su parte, sostiene:

Nuestra tierra es la madre, en nuestro kichwa decimos *Allpa mama*. La madre es quien nos dio la luz y la tierra es nuestra madre porque por la tierra vivimos.

Ocho años más tarde, Mónica Vásquez realizará una segunda parte de la película, esta vez producida por CARE Internacional, PROMUSTA y nuevamente el Ministerio de Agricultura y Ganadería del Ecuador. En esta especie de *remake*, se vuelve sobre los mismos temas y problemas, y se da testimonio de un proyecto de mejoramiento del suelo implementado por MAG-CARE. Esta película fue premiada en un concurso internacional de cine agrario por ser considerada un ejemplo para «evitar la migración de campesinos a la ciudad» (*El Comercio*, 13 de abril de 1992: B2). La novedad en esta secuela es la introducción de tres aspectos que estaban poco desarrollados en la película anterior. En primer lugar, el papel de la organización indígena en la conservación de los recursos naturales; en segundo lugar, la valorización de productos agropecuarios de origen natural en remplazo de fumigaciones químicas; y finalmente, una importante mención a la participación de la mujer dentro de los proyectos de protección medioambiental.

Tanto en *Tsáchila, el hombre colorado* como en *Madre tierra. Allpa mama* se puede ver un desplazamiento del papel que tradicionalmente se les asignó a los indígenas en el cine ecuatoriano. Su rol de fetiches arqueológicos u obstáculos para el desarrollo es cambiado por el de custodios de la biodiversidad. En el primer caso, se muestra al pueblo tsáchila como víctima de la modernización, y al mestizo como un agente portador de la contaminación y el exterminio de la naturaleza. En el segundo caso, se muestra a la comunidad indígena que recupera sus conocimientos ancestrales para la preservación de los suelos gracias a la tutela Estatal. En los dos filmes existe una recuperación de los conocimientos, valores y prácticas ancestrales relacionados con la naturaleza, destinada a la reformulación del concepto de desarrollo nacional. A tono con las transformaciones geopolíticas del desarrollo

sustentable y el eco capitalismo, estas películas proponen la idea de una «tecnología verde» basada en las prácticas ancestrales indígenas. En ambos casos, este reposicionamiento de la imaginación cinematográfica se produce desde un lugar de enunciación solidario con los nuevos proyectos de administración de la etno y biodiversidad. El trabajo desde perspectivas subalternas y saberes locales aún está ausente.

Colonialidad global y performatividad indígena

En general, como se muestra en este capítulo, el documental producido desde finales de los 70 hasta finales de los años 80 expresa un nacionalismo cinematográfico que revela el proyecto nación al que aspiraba la sociedad mestiza. Este nacionalismo cinematográfico toma la posta al nacionalismo pictórico que, para la época, había ya cumplido su ciclo histórico. La tecnología cinematográfica, a través de su capacidad de generar efectos de verdad y su alcance masivo, abona a la construcción de un nuevo régimen social de visibilidad de la población indígena. De forma más significativa que la fotografía, el relato cinematográfico fue capaz de traducir a imágenes las grandes preocupaciones sociopolíticas del proyecto de gubernamentalidad nacional. A la par que con los discursos del desarrollo y las narrativas de progreso, el documental de la época manejó una agenda en íntimo diálogo con las necesidades de la modernización. Temáticas como el mito ancestral, la minga, la migración, las condiciones de vida y los recursos naturales son abordadas siguiendo los nuevos lineamientos bio y geopolíticos para el control de diferencia cultural. El documental se transforma en un espacio de intersección de una serie de saberes, instituciones, normativas y sujetos que evidencian la capilaridad del poder en relación al control de la población indígena en el contexto contemporáneo³⁸. El dispositivo

38. Para un análisis de la función geopolítica de la tecnologías audiovisuales en el contexto de la colonialidad, el capitalismo cognitivo, la sociedad del espectáculo, ver León (2010).

cinematográfico se articula a las nuevas necesidades de lo que Castro-Gómez ha denominado como poscolonialidad del poder (2007: 77) y Grosfoguel como la colonialidad global (2007: 116). A pesar de los cambios que trae el discurso progresista del desarrollo, la modernización y el ambientalismo, la idea central de los dos teóricos es que los fundamentos coloniales del poder no desaparecen sino que adoptan un nuevo ropaje. Esta situación es patente en la explotación colonial del conocimiento étnico, la posición subordinada en la división nacional e internacional del trabajo, y la pervivencia de procesos de inferiorización y racialización de los pueblos indígenas. Esto es precisamente lo que se advierte en el corpus de documentales indigenistas de los años 80. A través de la tecnología cinematográfica y el discurso indigenista, se ejerce un poder performativo capaz de producir sujetos subordinados de acuerdo a las nuevas condiciones del capitalismo cognitivo, el desarrollo sustentable y la sociedad multicultural.

Sin embargo, en el corpus estudiado en este capítulo, también se muestra un texto audiovisual complejo y contradictorio, donde se introduce la heteroglosia cultural a pesar de los esfuerzos por mitigarla del relato indigenista. A partir de elementos no previstos en la narración, fisuras argumentales o voces disruptivas, se hace visible la presencia interpelante de un sujeto indígena que habla y actúa por fuera del discurso de Estado-nación. Estos elementos suplementarios al discurso indigenista permiten hacer una lectura a contrapelo de las grandes líneas semánticas de los filmes, para mostrar que el proceso de captura del otro nunca se realiza totalmente. Como lo ha señalado Homi Bhabha, «el sujeto habla y es visto desde donde no está» (2002: 68). Como se analizó a partir de filmes como *Chimborazo. Testimonio campesino de los andes ecuatorianos* y en *Los hieleros del Chimborazo*, existe un resto del otro que no es procesado por el relato indigenista: significaciones, imágenes y actos que no son nombrados por su repertorio de argumentos y tropos. Frente a ese resto, la capacidad preformativa del discurso para producir sujeción fracasa generando un proceso de desbordamiento del sujeto y desidentificación con el lugar que le fue asignado. La fuerza elocutiva del testimonio indígena señala una alteridad fuera de control que hace trastabillar los tropos y argumentos repetidos

por el discurso indigenista. En ese resbalón del sentido se puede vislumbrar un momento en que el aparato semiótico y político indigenista falla y consecuentemente imposibilita la sujeción del indígena. El poder prescriptivo de discurso indigenista, atrapado en el constante juego de la iterabilidad y la resignificación, está en riesgo permanente. Su capacidad de producir sujetos indígenas dominados puede ser desafiada a cada momento. La interpelación indígena ejerce una performatividad capaz de resistir a las representaciones coloniales construidas desde la conciencia mestiza y desdibujar al sujeto producido por el régimen de representación indigenista. En virtud de esa fuerza preformativa se hace visible la acción subalterna, sojuzgada y marginal de un sujeto no simbolizado por el discurso ilustrado del indigenismo.

6

Visiones del siglo XXI³⁹

Por Karolina Romero A.⁴⁰

39. Este ensayo se basa en la tesis *El cine de los otros: la representación de «lo indígena» en el cine documental ecuatoriano* (2010).

40. Periodista, productora de radio y televisión e investigadora. Máster en Ciencias Sociales con mención en Comunicación por FLACSO Ecuador.

El presente texto es un aporte a la comprensión del contexto histórico-social de la construcción del cine documental en el Ecuador de inicios del siglo XXI, entendiendo a este último dentro de la cultura visual ecuatoriana y teniéndose en cuenta que, en las representaciones, se pone de manifiesto un contexto histórico, social, cultural, político y económico que devela una determinada forma de ver el mundo. De este modo, se busca examinar qué tipo de visión del mundo proponen las representaciones de «lo indígena» en el cine documental reciente y qué nociones sobre identidad están siendo discutidas actualmente dentro de dicho campo. Para ello, nos enfocamos en las representaciones de «lo indígena» en el cine documental en el período 2000-2008, con el objetivo principal es analizar las representaciones del mundo indígena a partir del estudio del contexto histórico-social de la construcción de la mirada y del análisis de la relación entre etnicidad e identidad, y de las políticas de la representación acerca de «lo indígena».

Cabe anotar que la construcción de la mirada se entiende como un proceso activo que involucra tanto una determinada forma de interpretar el mundo como la forma que esa interpretación se pone en escena, es decir, en circulación social; puesto que la forma de ver, en este caso de ver al «otro», se constituye dentro de un contexto histórico determinado, siendo el ver y el representar actos «materiales» que implican a su vez una determinada forma de ver, actuar y crear el mundo (Poole, 2000: 15). Asimismo, el cine documental, como parte de la cultura visual, pertenece a un *régimen escópico* que se halla dentro de un «escenario agonístico de conflicto e interacción constante en el que la determinación de la visualidad como registro de una producción de significado cultural se constituye irremisiblemente como un campo de batalla» (Brea, 2005: 11). Bajo esta perspectiva, las representaciones de «lo indígena» en el cine documental se hallan den-

tro de un campo de juego donde la producción de significado no se genera a partir de una única dirección o de un centro, sino que se construyen en un escenario complejo donde se entrecruzan los significados al interior de un contexto histórico, social y político.

Continuidades y rupturas en la mirada de «lo indígena»

Como se demuestra en los capítulos precedentes, es necesario mencionar como antecedente la predominancia del «documental indigenista», en especial en los años 80. En las representaciones de «lo indígena» en la cultura visual del siglo XX, se pueden identificar cuatro ejes en la producción de «otredades»: a) identidad nacional, b) políticas de la identidad, c) integración al discurso Estado-nacional y, d) institución de lo telúrico. Estas representaciones se construyen a partir de una mirada hegemónica y estereotipada hacia el indígena en tanto «otro» donde, como lo señala Bhabha, «El otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional» (2002: 52) y, de esta manera, es enmarcado en una «estrategia plano/contraplano».

Por otro lado, a finales de la década del 80, según Serrano, la producción cinematográfica decaerá debido a que los cineastas apuestan demasiado al contenido social e ideológico, lo que produce un distanciamiento entre el público y la producción nacional, además de la suspensión de los estímulos a ésta por parte del Estado (2001: 40). Este apunte sobre el decaimiento de la producción nacional del cine permite ubicar como un punto de quiebre a los años 90, ya que posteriormente, a inicios del siglo XXI, empiezan a generarse los mayores cambios en la producción nacional. A partir del año 1999, se aprecia un panorama marcado por el importante espacio y la legitimidad que ha alcanzado el cine en general, y el documental en particular, en las últimas décadas en el Ecuador. De hecho, el contexto histórico de la cultura visual de este período está caracterizado por una

producción cinematográfica en crecimiento y por el apareamiento de nuevos realizadores en la escena cinematográfica del país. A la par de las ventajas que trae la introducción del formato de video digital a finales de los años 90, surge una generación de cineastas alejada del realismo social y de los ideales nacionalistas de los 80. Asimismo, la creación de festivales de cine tanto de ficción como de documental, la participación de un número considerable de producciones nacionales y la significativa cantidad de espectadores que asisten a los festivales en varias ciudades del país, han logrado consolidar y expandir la producción y la exhibición de cine ecuatoriano, tal como se explica en el segundo capítulo.

Según un trabajo de investigación que realizamos sobre el tema, los datos demuestran, que del total de 92 producciones documentales realizadas entre los años 2000 y 2008, el 37% se refiere a la temática indígena (Romero, 2010: 59). Esto quiere decir que se realizan un promedio de cuatro documentales sobre este tema por año, tres veces más que, en los años 80, todos producidos en formato de video digital, siendo que en los 80 se produjo aproximadamente 1,5 películas sobre este tema por año. De este modo, los datos revelan que la introducción del formato de video digital y el accesible costo de producción fomentaron un crecimiento considerable en la producción nacional de documentales. Asimismo, la temática indígena se triplicó en el número de producciones por año, es decir, después de la irrupción del movimiento indígena en los años 90, la temática étnica sigue estando vigente y sigue teniendo un particular interés en el cine documental del país.

Teniendo como antecedentes las características del «documental indigenista» y las condiciones de producción del cine nacional en los años 80, se puede plantear la existencia de continuidades y rupturas entre el documental producido en el siglo XX y el documental de inicios del siglo XXI.

Continuidades

1. La construcción de la mirada de «lo indígena» a inicios del siglo XXI se configura dentro de un contexto político-social donde obtiene

relevancia la lucha por los derechos de los pueblos indígenas, es decir, un contexto caracterizado por la revaloración de las identidades particulares de dichos pueblos, dentro de una noción de diversidad cultural como un valor positivo para la nación, siendo el argumento principal de las representaciones de «lo indígena» la misión de preservación de la diferencia por parte de las comunidades indígenas, fundamentada en los efectos de la introducción de la cultura occidental. De esta forma, en el discurso indigenista, la percepción del indio es la del «buen salvaje», puesto que, a través de la esencialización de la cultura, se representa al indígena mediante el estereotipo, donde la diferencia y la diversidad cultural son concebidas como algo estático, sin movimiento. De forma similar a lo que sucedió en el siglo XX, este tipo de representaciones borran el accionar político del sujeto indígena, pues se encierra al sujeto dentro de una categorización donde se reconoce particularmente la diferencia cultural como un valor, naturalizándose la relación del indígena con la tierra.

2. Las representaciones de «buen salvaje» se evidencian principalmente en el tema de la occidentalización de la cultura. Así, en documentales como: *Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos* (2007, Carlos Vera) y *Pueblos ocultos en peligro* (2004, Ana Echandi y Aritz Parra), mediante el planteamiento de una posición dicotómica del bien y el mal, se demuestra la forma en que los pueblos «no contactados» son contaminados y corrompidos tras el contacto con el mundo de Occidente. Además, toda la argumentación se presenta a través de la interpretación de expertos, es decir, la voz del indígena en estos documentales es casi inexistente o aparece para demostrar el estado de ingenuidad y confusión de los pueblos destinados a la desaparición.

3. La mayoría de documentales de los años 2000 que tratan el tema tanto de las identidades como de la lucha contra la explotación natural contienen, en sus representaciones, la relación del indígena con la tierra. En tal sentido, se puede decir que, en la mayoría de documentales, existe una naturalización de los valores de protección y defensa del medioambiente, mirándose a los indígenas como «ecologistas natos» (Rival, 1994: 269).

4. De la misma forma, los temas con que se asocia «lo indígena» son los mismos temas del siglo pasado: tradiciones, prácticas

culturales, medicina natural, rituales, naturaleza, medioambiente, aunque ahora enfatizándose en los discursos de la lucha por los derechos y la preservación de la cultura, el territorio y el medioambiente. Sin embargo, al igual que en el siglo pasado, se siguen invisibilizando temas de género, sexualidad, racismo o conflictos políticos dentro de los propios pueblos.

5. La mayoría de documentales del siglo XXI mantienen la modalidad de representación expositiva, es decir, la argumentación se construye con voces oficiales de expertos encargados de exponer una resolución del conflicto: es el caso de documentales como *Los guerreros kichwas y el petróleo* (2004), *Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura* (2001), *Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos* (2007), *Pueblos ocultos en peligro* (2004).

Rupturas

1. A la par del crecimiento de producciones documentales, aparecen en la escena nacional realizadores indígenas, así como producciones de organizaciones como la CONAIE y ECUARUNARI, como consecuencia del posicionamiento político que adquiere el movimiento indígena, cuyos integrantes hacen uso del video digital principalmente como estrategia de comunicación en la lucha por la reivindicación de sus derechos, sobresaliendo en este contexto el género documental, donde se manifiesta un nuevo tipo de contenido audiovisual en el marco de la propia autorrepresentación de los pueblos indígenas dentro de la esfera pública dominante.

2. Documentales como *Los guerreros kichwas y el petróleo* (2004, Holdger Riedel y Siegmund Thies), *Sacha Runa Yachay* (2006, Eriberto Gualinga), *Nuestras vidas no están en venta* (2006, Wayra Koro) y *Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura* (2001, Óscar García) abordan el tema del territorio desde la problemática de la reivindicación de derechos e identidades de los pueblos indígenas, lo que podría considerarse como una nueva perspectiva generada en el contexto de principios del siglo XXI.

3. Asimismo, la lucha de los pueblos indígenas contra la explotación de recursos naturales se podría reconocer como un tema

nuevo en el campo del cine documental, ya que surge como parte de las demandas de reivindicación de los pueblos indígenas por el derecho y reconocimiento de sus territorios en el marco del conflicto generado entre las comunidades indígenas, el Estado y las transnacionales debido a la explotación de recursos naturales. Por ejemplo, en documentales como *Los guerreros kichwas y el petróleo* y, *Sacha Runa Yachay*, que tratan la lucha contra la incursión de transnacionales en la reserva de Sarayacu, y *Tóxico Texaco Tóxico* (2007, Pocho Álvarez), que trata sobre los procesos legales y las demandas de los pueblos indígenas de la Amazonía afectados por la contaminación en contra de la petrolera Texaco; existen representaciones en las cuales se puede reconocer una participación de los indígenas como agentes políticos tanto en los procesos legales que mantienen contra las compañías como en el rechazo a la incursión de éstas en la selva.

4. Otra novedad en las representaciones de inicios del siglo XXI es el abordaje del tema del racismo, que ha sido históricamente escamoteado por el cine ecuatoriano. Documentales como *Tu sangre* (2005, Julián Larrea) y *Memoria de Quito* (2008, Mauricio Velasco) tratan el tema del racismo y su relación con la identidad desde perspectivas inéditas en el campo del documental ecuatoriano. El primero, desde el ámbito de la actividad política, contrasta las posiciones racistas de colonos *versus* posiciones igualmente rígidas de shuaras en la contienda para la Alcaldía de Tiwintza. El segundo aborda el tema a partir de una introspección del mismo realizador sobre la construcción de su identidad mestiza, las consecuencias y el rol del racismo en la sociedad blanco-mestiza quiteña. Es decir, en estos documentales se puede reconocer una forma de entender la identidad y la cultura desde una dimensión política, mediante la representación del conflicto de las relaciones de poder que entran en juego en la construcción de la identidad.

5. En este sentido, algunas representaciones sobre la reivindicación de derechos así como sobre la construcción de la identidad, ponen de manifiesto un tratamiento de las problemáticas a través del examen de las relaciones de poder que entran en juego, donde, a diferencia de los documentales del siglo XX, se representa a los indígenas como sujetos políticos y no sólo como objetos de la administración estatal.

6. En cuanto al lenguaje audiovisual, se aprecia que, en los documentales de inicios del siglo XXI, aparece con mayor frecuencia la modalidad interactiva, donde, como lo señala Nichols, se muestra el encuentro entre el realizador y el otro: los temas son tratados desde una visión personal, el realizador aparece ante la cámara y no se utiliza voz en *off* está narrada en primera persona (1997: 78). Éste es el caso de documentales como *Memoria de Quito* (2008), *Tu sangre* (2005), *Entre gallos y medianoche* (2005) y *Tóxico Texaco Tóxico* (2007). Esto demuestra que actualmente existe una preocupación por develar el lugar de enunciación de los realizadores, cuestionándose también el sentido de objetividad que se pretendía en los documentales del siglo XX.

El sujeto indígena y su mundo

A continuación, se analizará la relación entre etnicidad e identidad en las representaciones de «lo indígena» en el cine documental ecuatoriano a partir de la forma cómo se representa al sujeto indígena y el mundo que lo rodea. Para esto se analizarán tres documentales, uno por cada una de las temáticas más recurrentes del del género en el período 2000-2008, esto es: cultura, medioambiente y política. Así estudiaremos la temática cultural a partir de *Pueblos ocultos en peligro: una historia de muertes en la amazonía ecuatoriana*, de Ana Echandi y Aritz Parra; la temática de medioambiente a partir de *Los guerreros kichwas y el petróleo*, de Holdger Riedel y Siegmund Thies; y la temática política a partir de *Plurinacionalidad: La propuesta de la CONAIE para Montecristi*, dirigido por Siegmund Thies y producido por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador.

Lo indígena como valor intangible

El documental *Pueblos ocultos en peligro: una historia de muertes en la amazonía ecuatoriana* (2004) fue producido por CICAME

(España-Ecuador) y dirigida por Ana Echandi y Aritz Parra. Trata sobre la occidentalización de la cultura huaorani a partir de un hecho ocurrido en el año 2003, cuando un grupo de guerreros huaorani atacó y mató a 13 miembros del grupo «no contactado» taromenani. El documental gira alrededor del tema del proceso de introducción de la cultura hegemónica occidental en los pueblos indígenas de la Amazonía, el mismo que se mira a partir de la investigación sobre la matanza al grupo taromenani. En este sentido, las razones de la matanza, es decir, la investigación sobre el porqué y el cómo ocurrieron los hechos permite, de acuerdo a la estructura del documental, es-cudriñar en el proceso de occidentalización sufrido por la comunidad huaorani. En este hecho se condensa el conflicto cultural en el que vive el pueblo huaorani debido a la colonización, producto a su vez de la explotación petrolera en su territorio.

En el documental, la representación de la identidad se encuentra en la forma «no occidental» de ver el mundo (que aún mantienen los indígenas huaorani) y en la tarea que tienen de conservar y valorar la forma de vida pasada. Esto es visto a través de una esencialización del sujeto indígena a partir de la adjudicación de la condición de guerrero y habitante de la selva, por lo que aquellos indígenas que no cumplen con estas condiciones son mirados como sujetos corrompidos por la occidentalización. Por ejemplo, se presentan entrevistas a varios indígenas que conocen la importancia de conservar su forma de vida tradicional, y a ellos se los representa como defensores de la selva y su cultura, es decir, como «buenos indígenas». Mientras tanto, a Babe se lo presenta como el autor intelectual de la matanza a los taromenani y se lo describe como bárbaro y corrupto, ya que es parte de la red del negocio ilegal de madera. Así lo describe la voz el *off*:

En Tiwino, Babe y sus hijos son los privilegiados, reciben obsequios de Petrobel. También reciben dinero de los turistas y sobretodo de vender de forma ilegal la madera de su territorio.

De este modo, Babe representa al indígena occidentalizado, aquél que ha perdido los valores de la forma de vida pasada y, en esta medida, representa al «otro», puesto que ha sido corrompido y ha de-

jado de poseer los atributos propios del indígena guerrero y justo. En este sentido, en el documental, la identidad es la forma de vida que el indígena perdió con la occidentalización, de modo que la noción de identidad se construye en lo que el indígena occidentalizado ha dejado de ser, es decir, se constituye en los valores y atributos (perdidos) de convivencia con la naturaleza, asignados al indígena «no contactado». La identidad se representa a través del significado y valor que tienen los indígenas «no contactados» en el documental, pues ellos poseen aquel mundo pasado que los huaorani perdieron. Es decir, no se representa al indígena como sujeto sino como un «valor intangible», algo que la sociedad occidental debe proteger y salvar. En la última secuencia del documental la voz en *off* dice:

Con nuestra indiferencia, dejaremos morir a un grupo de familias que han decidido no compartir nuestra visión del mundo, un pueblo, una cultura, una forma de ser, unos conocimientos de convivencia con la naturaleza que hemos olvidado, en definitiva un valor intangible.

De este modo, el mundo de la selva y la esencia de guerrero se manifiestan en el pasado que significa el «estado puro» de los huaorani, mientras que el presente significa la pérdida de ese mundo y la transformación de sus valores de guerrero. «Lo indígena» se constituye en la representación de los pueblos «no contactados» en cuanto ellos significan la esencia de todo aquello que Occidente arrebató al pueblo huaorani al sacarlo a la fuerza de su mundo. En este sentido, las nociones de identidad y etnicidad se constituyen en la relación con el «otro» visto como ajeno *versus* lo propio que representa el pasado del pueblo huaorani. Así, el «otro» es representado por el indígena corrompido, quien ha adquirido los valores contrarios acarreados desde Occidente.

Con lo expuesto, se puede considerar que la mirada acerca de «lo indígena», generada desde la relación entre etnicidad e identidad en el documental *Pueblos ocultos*, se construye a partir de una visión dicotómica y esencialista. Puesto que, aunque se contextualiza históricamente el proceso de colonización, evangelización y occidentalización del pueblo huaorani, predomina una visión en la que tanto el sujeto como el mundo indígena son colocados entre el bien

y el mal, manteniéndose el estereotipo de «buen salvaje» y las identidades construidas desde la colonialidad del poder. En cuanto «lo indígena» se halla en la asignación al sujeto de la condición de defensa y conservación del mundo de la selva como propia, así como el deber de permanecer fuera del mundo de Occidente. Finalmente, aunque se mira a los indígenas dentro de un conflicto cultural develado en el suceso de la masacre a los taromenani, donde se exploran las razones de venganza y los intereses económicos, al final este conflicto cultural se resuelve con el rescate de la identidad desaparecida.

Asimismo, la mirada de «lo indígena» se construye alrededor de las nociones de etnicidad e identidad como algo monolítico, como una cualidad que está en el pasado y que debe ser traída de vuelta. Esta manera de concebir «lo indígena» permite advertir una mirada fundamentada principalmente en la característica de «lo indígena» como un «valor intangible» (como lo describe la voz en *off*). En tal sentido, la cultura de los pueblos indígenas se piensa como un valor que posee la nación y que, por lo tanto, tiene el deber de salvar. De este modo, la mirada esencialista se devela en la importancia que los pueblos indígenas tienen para la sociedad occidental cuanto más demuestren su diferencia; y al contrario, aquellos que se representan como producto de la occidentalización, como el caso de los huaorani, son mirados desde la lástima y la compasión debido a su miseria.

Guerreros natos

El documental *Los guerreros kichwas y el petróleo* (2004) fue dirigido por Holdger Riedel y Siegmund Thies, y producido por Canal Arte y Geo TV (Ecuador-Alemania). El documental trata sobre la comunidad de Sarayacu, la cual se encuentra amenazada por la decisión del Estado ecuatoriano de explotar los yacimientos de petróleo. Ante esto, la comunidad emprende una lucha colectiva contra la explotación petrolera que significa un peligro para su forma de vida, fundada en la convivencia con la Madre Tierra. El resultado es la resistencia del pueblo de Sarayacu a la contaminación de la natu-



Fotograma 15. *Los guerreros kichwas y el petróleo* (2004), de Holdger Riedel y Siegmund Thies

raleza y al cambio de su forma de vida a través de la lucha por su derecho a la preservación de su territorio y de su cultura.

En el documental la representación del sujeto indígena se construye a partir del significado de la vida en la selva y del papel que cumple en la comunidad, como guerrero y defensor de su territorio, a través de la misión de conservar su forma de vida mediante la valoración de su cultura, la protección de la naturaleza y la lucha por sus derechos. En este sentido, el padre y la madre de Eriberto y Patricia (personajes principales) son representados como los transmisores de tradiciones y conocimientos, y los hijos, como los encargados de la conservación de esas tradiciones y conocimientos (ver Fotograma 15). Por otro lado, el significado de la vida en la selva se representa a través de la forma de vivir y de ver el mundo del indígena. Estas características se encuentran en el personaje de Eriberto, quien valora y vive de acuerdo a las tradiciones de la comunidad representadas en prácticas acordes a la convivencia armónica con la naturaleza y al rechazo a la contaminación de la explotación petrolera. Por ejemplo, al final del documental, él dice:

Nosotros cuidamos a la naturaleza; cuando nosotros cuidamos a la naturaleza, parece que la naturaleza también nos cuida a nosotros.

Al mismo tiempo, la defensa de la selva es parte de la forma de vida de la comunidad, pues constituyen junto con la convivencia armónica con la naturaleza la relación del indígena con la tierra como fuente de conocimientos y medios de supervivencia; de este modo, la defensa de la selva significa también la defensa de su vida. Por ejemplo, esta relación con la tierra se puede observar a través del personaje de Patricia, quien siempre regresa a la comunidad junto a su madre. Así, la relación del indígena con la madre y la tierra significa el retorno a los orígenes, es decir, a la Madre Tierra.

En tal sentido, la representación del sujeto indígena se construye a través de la naturalización de los valores de convivencia armónica y defensa de la naturaleza, y la identidad significa la vida en la selva correspondida con la conservación de la naturaleza, la vida en comunidad y la valoración del conocimiento ancestral. Asimismo

se representa al sujeto indígena como conservador, cerrado y poseedor de una esencia que lo conduce a defender su territorio. Así, según la concepción de sujeto indígena en el documental, aquél que no ostente los valores de convivencia armónica y defensa de la naturaleza no podría ser parte del mundo indígena.

Por otro lado, en el documental se re-crea un mundo en el cual el indígena convive con la naturaleza y que se encuentra amenazado por la explotación petrolera. La lucha y resistencia de los indígenas frente a la explotación petrolera y la occidentalización de la cultura constituye la diferencia cultural de «lo indígena», la misma que se funda en la relación con la tierra. La preservación de las tradiciones es un elemento importante de la representación de la diferencia cultural. La narración en *off* comenta: «Las tradiciones son fuertes en Sarayacu. Las personas son recelosas cuando llegan influencias externas que modifiquen su estilo de vida». En este sentido, a través de la relación del indígena con la tierra, se intenta representar la noción de Madre Tierra vista como uno de los principales elementos que conforman el mundo indígena, el mismo que se representa como equilibrado, alejado de las prácticas negativas de Occidente; un mundo donde la familia y la vida en comunidad permiten desarrollar valores de solidaridad y unidad.

En definitiva, la diferencia cultural y la esencia de defensor de la naturaleza se manifiestan en la relación con el «otro», en este caso, con relación a Occidente, representado como una amenaza para el mundo indígena, en dos frentes: por un lado entre la institucionalidad del Estado-nación y la comunidad; y por otro lado, entre el mundo indígena y los efectos de la occidentalización. De este modo, «lo indígena» se construye a través de una noción de identidad como una esencia común de los miembros de la comunidad que los indígenas defienden. Las nociones de etnicidad e identidad son consideradas como algo monolítico, estático, que posee la comunidad, como un valor que se debe mantener, preservar y defender. En consecuencia, la mirada de «lo indígena» construida en el documental *Los guerreros kichwas y el petróleo* se funda sobre estereotipos, ya que se representa al sujeto indígena mediante la naturalización de atributos y características a partir de los cuales se lo mira como bueno, justo y sensible. Asimismo, el mundo indígena

parte de una mirada estereotipada de «lo indígena» como un universo armónico y de guerreros, dejándose de lado conflictos internos de poder, de género, etc. De este modo, se puede decir que la mirada de «lo indígena» se construye en torno a nociones de etnicidad e identidad correspondidas principalmente con la defensa de la naturaleza y el territorio junto con la concepción de la Madre Tierra como el origen de la construcción de las identidades de los pueblos indígenas.

Movilización social y lucha por los derechos

El documental *Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi* (2008) fue dirigido por Siegmund Thies y producido por la CONAIE. El documental aborda la marcha por los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador realizada en el año 2008 con el objetivo de demandar a la Asamblea Constituyente la inclusión de la propuesta de la CONAIE en la nueva Constitución. Así, el documental registra el proceso de elaboración conjunto y participativo de la propuesta por parte de los representantes del movimiento indígena; la entrega oficial de la propuesta al presidente de la Asamblea y al vicepresidente de la República, en medio de una gran manifestación del movimiento indígena en el palacio presidencial en Quito; y, por último, documenta la entrega de la propuesta a los asambleístas en la sede de la Asamblea en Montecristi. El documental gira, por un lado, alrededor del derecho a la ciudadanía ejercido por el movimiento indígena a través de su propuesta de plurinacionalidad y, por otro lado, en torno a la organización social manifestada en el reclamo por los derechos de los miembros de los diferentes pueblos indígenas en su recorrido hacia el palacio presidencial.

A través de la movilización social, se retrata al indígena como un agente político representado por la voz del presidente de la CONAIE, Marlon Santi, quien, en su discurso, se refiere a los pueblos originarios como un sujeto que, desde su posición de marginación del Estado republicano, reclama la aceptación y el respeto a las formas de vida y territorio, demandando al Estado la reivindicación y



Fotograma 16. *Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi* (2008), de Siegmund Thies

derecho de las identidades particulares de los pueblos indígenas (ver Fotograma 16). De este modo, la representación del sujeto indígena se construye a través del ejercicio de la ciudadanía y, en consecuencia, se lo representa como agente político. En efecto, la identidad se manifiesta en la cualidad del indígena para defender y luchar por sus derechos, en ser parte de la acción colectiva, de la movilización social y, en tal medida, en ser parte de la historia de resistencia. Es decir, la identidad se representa en la resistencia y la defensa de su forma de vida dentro de la institucionalidad del Estado-nación.

Por otro lado, la diferencia cultural se constituye en la representación de un mundo indígena marcado por una historia de movilización social y lucha por los derechos. En este sentido, «lo indígena» se representa en la resistencia que han sostenido los pueblos indígenas del Ecuador frente a la imposición del Estado-nación que representa los intereses de la hegemonía del mundo occidental. La resistencia se encuentra principalmente en la defensa de la naturaleza frente a la explotación de recursos naturales, y en la forma de vida de los pueblos indígenas frente a la occidentalización de la cultura. De este modo, «lo indígena» se funda en su relación con la tierra, en cuanto se manifiesta la noción de Madre Tierra como un principio y valor fundamental del mundo indígena: la convivencia con la naturaleza es la base del sentido de pertenencia al movimiento indígena. Por ejemplo, Marlon Santi dice, en una entrevista, mientras se prepara para la marcha pintándose la cara:

Pensamos que la Madre Tierra es un componente del hombre y el hombre es un componente de la Naturaleza.

En este sentido, la mirada acerca de «lo indígena» formada desde la relación entre etnicidad e identidad se construye, en el documental, a partir de la acción colectiva: la mirada se centra en el contexto de movilización social y las consignas que demanda el movimiento indígena. En consecuencia la representación de «lo indígena» se funda en el sujeto indígena como agente defensor de la naturaleza y de su forma de vida, resaltando el sentido de per-

tenencia a los preceptos del movimiento indígena y a la historia de la resistencia. A tono con la crítica decolonial, se puede anotar que la mirada de «lo indígena» se fundamenta principalmente en el discurso del movimiento indígena y, en este sentido, en las demandas de los pueblos articuladas en la noción de Madre Tierra, interculturalidad y «sumak kausai» o «buen vivir» (Walsh, 2009: 213 y ss.).

Políticas de la representación de «lo indígena»

A continuación se analizarán tres formas distintas de mirar «lo indígena» en el cine documental ecuatoriano, partiendo de las concepciones del mundo presentes detrás del sujeto de la enunciación y los valores que se le asigna al sujeto del enunciado, a través de los agentes y proyectos políticos que circulan en la representación de lo indígena. Para tal fin se analizarán los siguientes documentales: *Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos*, de Carlos A. Vera; *Tu Sangre*, de Julián Larrea, y *Sacha Runa Yachay*, de Eriberto Gualinga. El primero plantea una visión que cabe dentro de lo que se podría denominar como visión hegemónica blanco-mestiza; el segundo traza una mirada alternativa en tanto intenta cuestionar la forma en que ha sido mirado el indígena tradicionalmente; y el tercero plantea un cambio total en la enunciación, al desarrollar una visión políticamente situada en las luchas de las comunidades indígenas.

La visión hegemónica blanco-mestiza

El documental *Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos* (2007) fue dirigido por Carlos A. Vera y producido por Cámara Oscura. Cabe señalar que, tanto la argumentación como la estructura de este documental, son similares a las del documental *Pueblos ocultos en peligro* analizado anteriormente. El filme investiga sobre el

ataque ocurrido en el año 2003 por un grupo de guerreros huaorani a miembros del grupo «no contactado» taromenani. Las razones del ataque tienen que ver con enfrentamientos bélicos por venganzas entre estos dos grupos, así como con los intereses económicos que representa para algunos indígenas huaorani la tala ilegal de madera en territorio taromenani. Así, la investigación sobre la matanza conduce a develar los efectos causados sobre el pueblo huaorani por causa de la explotación de recursos naturales en su territorio, junto a la ineficiencia del Estado y, en esta medida, el peligro de extinción que corren los grupos «no contactados».

El documental representa al sujeto indígena a través de los personajes principales, Dabo y Babe, a quienes se los define como guerreros huaorani occidentalizados y autores de la matanza. Babe y Dabo representan al indígena que ha perdido los valores, que ha sido corrompido y que, de esta forma, ha dejado de poseer los atributos propios del indígena guerrero, convirtiéndose en un sujeto confundido dentro del proceso de transformación que ha sufrido la cultura de su pueblo. Así por ejemplo, un misionero capuchino (quien mantiene la voz autorizada en el documental) describe a Babe diciendo: «Babe va perdiendo su personalidad huaorani y va adoptando una personalidad que nunca ha entendido».

Así, se representa, por un lado, al indígena «no contactado» como un «tesoro» que la sociedad occidental debe resguardar y preservar; y por otro lado, se representa al indígena occidentalizado como el tesoro que ha dejado de serlo y que la sociedad occidental ha perdido. En la última secuencia del documental, la voz en *off* dice, refiriéndose a los pueblos ocultos:

Porque al hablar de ellos, hablamos de nuestra capacidad para destruir y luego olvidar, hablamos de nosotros, de una sociedad inmóvil ante el exterminio de sus tesoros.

De este modo, la identidad se representa a través del significado del tesoro que guardan los indígenas «no contactados», pues ellos poseen los valores y la pureza del mundo indígena que han perdido los huaorani con la occidentalización y la noción del dinero.

Este tipo de representación devela una mirada construida a partir de la valoración del indígena como un sujeto poseedor de una esencia cultural que lo hace importante para la nación en tanto conserve dicha esencia. La mirada nuevamente constituye la imagen del indígena desde el estereotipo de «buen salvaje», en tanto se lo considera víctima de la hegemonía occidental cuyo resultado es la pérdida de la identidad, convirtiéndolo así en un sujeto que forma parte de un mundo que no le pertenece y, por lo tanto, necesitado de la ayuda. Esta representación de «lo indígena» devela un pensamiento que mira al indígena desde una posición dicotómica salvaje-civilizado, pues, en tanto no ciudadano, el indígena actúa como salvaje en un mundo civilizado. Por ejemplo, al final del documental aparece un texto describiendo a cada uno de los personajes del documental con su respectiva fotografía:

Dabo no maneja, pero ocasionalmente se lo encuentra en el Coca en su camioneta 4x4, facilitada por Andespetrol. Dice que si le regalan una ametralladora, olvidará la muerte de su padre.

Estos enunciados conciben a los indígenas occidentalizados como irracionales, ya que están fuera de su mundo, sin nadie que los controle y los regule; es decir, se los mira a través de imágenes que confirman su condición de salvajes que han perdido los valores de su mundo y que se han entregado a la corrupción por el dinero olvidando todo tipo de moral: se muestra a los indígenas occidentalizados como salvajes sin identidad y abandonados por el Estado.

Asimismo, la dicotomía en la que se basa la construcción de la mirada de «lo indígena» en el documental permite también descubrir una posición política fundada en los valores cristianos, civilizados y desarrollistas de la modernidad-colonialidad; pues dicha posición apunta a señalar que los indígenas occidentalizados no han aprehendido, por ejemplo, la noción del trabajo, la producción y contribución a la nación y, en esta medida, están ubicados dentro de un mundo de miseria. Por ejemplo, la voz en *off* dice acerca de Babe: «No trabaja, pero recibe sueldo de Petrobel». Además, esta dicotomía devela una perspectiva basada en la mirada hegemónica blanco-mestiza, pues, detrás de la valoración de «tesoro», se esconde un

discurso que anula al indígena como un sujeto político. De igual forma, en el documental no se intenta indagar en la posición del indígena, siendo la voz del misionero y la voz en *off* las encargadas de hablar por él, autorizadas por la institución moderna. Por ejemplo, el misionero define a Babe como «un producto del patio trasero de nuestra civilización».

Del mismo modo, la modalidad de representación expositiva construye los enunciados de verdad a través de lo que exponen la voz en *off* y el misionero en cuanto experto conocedor de los huao-rani y voz autorizada; mientras las intervenciones de los indígenas se limitan a reafirmar el estado de confusión y de miseria en que viven. Al mismo tiempo, este tipo de mirada objetivizante se manifiesta en las imágenes donde se percibe a la cámara distante, con acercamientos lentos y movimientos que pretenden explorar en los cuerpos de los indígenas para captar su condición de falta de identidad. En tal sentido, se plantea una intención de objetividad al demostrarse que, en el hecho de la matanza, se evidencia la condición incivilizada, en que viven los indígenas, cuyo culpable es el Estado, mirándose al indígena desde la perspectiva de «buen salvaje» en tanto víctima y/o «tesoro» que debe ser salvado. Así, la interpretación del mundo histórico se establece en este propósito de objetividad, que a su vez ubica a la mirada dentro de un orden social tendiente a categorizar a los indígenas dentro de un determinado mundo, donde deben permanecer y que debe concordar con la forma de actuar y vivir del indígena que el orden social ha establecido.

Una mirada alternativa

El documental *Tu sangre* (2005) fue dirigido y producido por Julián Larrea. La obra trata sobre las elecciones para alcalde de Tiwintza del año 2005, en las que, por primera vez, un shuar, quien tiene como principal contendor a un colono, es elegido como alcalde en un pueblo conformado mayoritariamente por indígenas. Esta contienda electoral provoca división en un pueblo conformado por indígenas y colonos, y se ponen de manifiesto las tensiones raciales entre los habitantes de Tiwintza. A través de la posición polí-

tica y la preferencia de los habitantes por uno u otro candidato, sale a relucir un contexto histórico social que evidencia los procesos de colonización y occidentalización del pueblo shuar. De este modo, los shuaras advierten en la contienda política, donde las concepciones raciales son la razón principal de las oposiciones, la lucha del pueblo indígena por la reivindicación de sus derechos y la forma de constituirse parte del Estado-nación que los ha marginado históricamente. Así, para los shuaras la contienda electoral se convierte en la defensa de «su raza», de «su sangre» contra de la exclusión social, política y cultural a la que la sociedad blanco-mestiza los ha sometido a lo largo de la historia de colonización.

El documental presenta, en el escenario de las elecciones, un conflicto cultural que se evidencia en la forma como el sujeto indígena construye las nociones de identidad a partir de la relación de oposición y resistencia al «otro». El indígena asume la identidad como un posicionamiento que lo hace distinto del colono en cuanto se considera a sí mismo como una etnia poseedora de un territorio y una forma de ser que la colonización intentó despojarle. Sin embargo, en ciertos pasajes, como también en su título, el documental parecería considerar erróneamente al pueblo indígena como una comunidad fundada en lazos sanguíneos. El documental hace esta interpretación basándose en declaraciones de algunos militantes indígenas que trabajan su campaña aludiendo a un origen genealógico común. El candidato indígena dice «El alcalde es tu hermano, es tu tío, es tu sobrino, es tu sangre. Esta familia somos nosotros, shuaras como ustedes, Pedro Uvijindia no es mestizo» (ver Fotograma 17). Otro líder indígena advierte a los votantes: «Este es el momento donde estamos marcando la historia. Aquí no es un juego, este voto es sangre». En estas consignas proselitistas, que pueden ser interpretadas como un contenido racista basado en un fundamentalismo biológico, también muestran que el sujeto indígena construye la idea de identidad y el sentido de unidad fundamentándose en un discurso racial que no tiene nada de natural.

A lo largo del documental, las consecuencias de la colonización se asumen como las causantes de la alteración de la identidad del pueblo shuar, siendo la acción del mestizo una amenaza para la unidad del pueblo. El candidato shuar manifiesta en una de sus



Fotograma 17. *Tu sangre* (2005), de Julián Larrea

intervenciones: «Así dicen los mestizos: si queremos domesticar al shuar, hay que dar música para que oigan, carne de comer, trago de beber, dar bailes». En este sentido, el «otro», para el sujeto indígena, es un «domesticador» y opresor, es un intruso que lo ha despojado de su forma de vida para dominarlo y colonizar su territorio; el mestizo representa una amenaza para su mundo indígena. En definitiva, se puede decir que el documental presenta al sujeto indígena como participante de un espacio en donde el discurso político de la raza adquiere un papel protagónico, representándose como a un sujeto que construye la identidad a partir de una posición racializada, en defensa contra la amenaza que significan los colonos.

Respecto a la construcción de la mirada, ésta tiende a categorizar a «lo indígena» de forma menos estereotipada que los otros filmes estudiados, ya que lo representa en un escenario político donde la diferencia cultural se hace visible en las relaciones sociales que el sujeto indígena construye. Esta representación de «lo indígena» entraña una mirada al indígena como parte de un contexto político-social que lo hace portador de prácticas y discursos racializados. Así, se trata de representar la identidad como una construcción social a través de la relación entre indígenas y colonos dentro de un escenario político donde, además, se representa al indígena como un sujeto que pretende ganar espacios de poder dentro de la institucionalidad del Estado. En tal sentido, se puede decir que la mirada no intenta representar el conflicto político desde el punto de vista del indígena, sino más bien confronta a las dos partes (indígenas y colonos) para representar un conflicto racial que, a su vez, devela un conflicto político. Es decir, se construyen representaciones que permiten entender al sujeto indígena como parte de una postura política fundada en una noción de identidad.

Asimismo, la construcción de la mirada sobre lo indígena permite inferir una posición política crítica frente a la problemática que aborda, pues el documental plantea el tema del racismo, advirtiendo un conflicto de relaciones de poder en un contexto marcado por diferencias culturales y sociales donde la identidad aparece como un valor esencial del pueblo indígena. Del mismo modo, el conflicto racial se plantea desde las dos direcciones, es decir, desde las posi-

ciones tanto de los indígenas como de los colonos. Sin descuidar el contexto político, histórico y social de la colonización blanco-mestiza en territorio indígena, se propone un tipo de mirada que no tiende ni a estereotipar ni victimizar a ninguna de las partes.

La modalidad de representación interactiva forma parte de la construcción de esta mirada crítica, pues la posición del realizador dentro del documental como un participante in situ de los acontecimientos permite percibir cierta cercanía entre la cámara y los sujetos representados, proponiéndose a los indígenas y colonos como las voces principales del documental. De esta forma, la estructura narrativa permite contrastar las posiciones de colonos e indígenas. En una secuencia, el candidato mestizo y varios colonos dicen que los indígenas son pobres y que necesitan salir de esa condición. Posteriormente, una mujer indígena responde a la pregunta del realizador sobre si los indígenas son pobres: «No somos pobres, somos ricos, nosotros ni compramos ni comida nada... En mi pensar, somos ricos nosotros». De esta forma, en la interpretación del mundo histórico se establece este propósito de mirar críticamente las posiciones racializadas que develan un contexto social y cultural en que se ejerce la ciudadanía, dentro de un escenario político signado, por un lado, por una historia de colonización y relaciones desiguales de poder y, por otro lado, por las demandas del movimiento indígena y la reivindicación de los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador.

La producción indígena

El documental *Sacha Runa Yachay* (2006) fue dirigido por Eriberto Gualinga y producido por Selva Sarayacu Comunicaciones. El documental cuenta la vivencia de un niño que aprende la historia y los valores de su pueblo a través del ejemplo de los ancianos y las historias narradas por los hombres de la comunidad. Así, este niño aprende sobre la importancia de la preservación de conocimiento indígena para el «buen vivir» valorando y recordando el significado de la tierra, de la selva y de la naturaleza para los indígenas de Sarayacu. A través de la historia oral, el niño conoce sobre los principios de la



Fotograma 18. *Sacha Runa Yachay* (2006), de Eriberto Gualinga

convivencia armónica con la naturaleza, la importancia de la sabiduría indígena fundada en la relación con la Madre Tierra y el valor de los ancianos de la comunidad como portadores de ese conocimiento (ver Fotograma 18). Finalmente, el niño recibe una advertencia sobre los peligros de destrucción de la selva que traen las petroleras, y la amenaza que estos representan para su comunidad y para los valores del «buen vivir» que le han transmitido sus abuelos.

En el documental, el sujeto indígena se constituye a partir de la historia de lucha por los derechos de la comunidad, representándolo como un guerrero que defiende su territorio. Por ejemplo, uno de los hombres cuenta al niño acerca del inicio del movimiento indígena y la marcha hacia Quito (para reclamar los títulos de propiedad de la tierra) que emprendieron los indígenas de Sarayacu en 1992: «Es el territorio que nuestros ancestros nos dejaron como legado, y es eso lo que debemos defender». De este modo, a través de la historia del levantamiento indígena y las demandas que los indígenas exigieron, se enseña al niño sobre los valores de dignidad, coraje y lucha por los derechos que poseen los hombres y mujeres de Sarayacu, dejando a los jóvenes indígenas la misión de defender los logros de la lucha de sus antepasados. El hombre recuerda al niño: «Ustedes, jóvenes, no deben olvidar, conversarán y enseñarán a sus hijos que estas plantas y árboles tienen vida». Como se observa, en esta sentencia se concentra la representación del sujeto indígena que se construye en el documental, en tanto es un sujeto que tiene la misión de conservar y transmitir los valores de convivencia armónica con la naturaleza fundada en la noción de la Madre Tierra.

De este modo, la construcción de la mirada sobre lo indígena se fundamenta en la representación del indígena como defensor de la selva, los valores de la Madre Tierra y el «buen vivir» como base de la identidad. Esta representación devela, en primera instancia, un tipo de mirada construida en el contexto de la lucha por la reivindicación de las identidades y los derechos de los pueblos indígenas. En tal sentido, la diferencia cultural se asume como una vivencia y un valor heredado, y un derecho que se conforma en la lucha por el territorio. Asimismo, esta representación de lo indígena devela un pensamiento que considera al cambio —y más directamente, a la occidentalización— como una amenaza y con consecuencias negativas

para la comunidad, debido a los efectos de la explotación petrolera en la selva. Esta mirada promueve la resistencia de Sarayacu a la explotación petrolera y al cambio de su forma de vida, argumentando que la destrucción de la tierra significa la destrucción del conocimiento indígena y, por consiguiente, la destrucción del «buen vivir» y del propio indígena. En definitiva, esta mirada se erige como parte del rescate de los valores y de la memoria de la comunidad, donde se encarga a las futuras generaciones no olvidar y preservar el conocimiento indígena. Así, el documental pretende comunicar lo indígena por medio de la vivencia del niño que aprende el significado de la Madre Tierra y los principios del buen vivir; lo que vendría a ser la forma de ver el mundo de la cultura indígena.

Finalmente se puede decir que la posición política se manifiesta en la oposición a la explotación petrolera que define a Sarayacu como una comunidad que se encuentra en permanente lucha y resistencia contra la pérdida de sus valores, conocimientos y forma de vida que caracterizan a las luchas decoloniales. La interpretación del mundo histórico se efectúa a partir de la autorrepresentación y, de esta manera, el documental contiene además la misión de registro y memoria de la tradición e historia del pueblo de Sarayacu, donde el indígena se ve a sí mismo como portador de aquellos valores que lo hacen defensor de la selva.

Conclusiones

El análisis de la representación de «lo indígena» permite ubicar a la imagen cinematográfica como una forma cultural y como un producto de «redes históricas de formas de ver». La representación de «lo indígena» en el cine documental ecuatoriano forma parte de una economía visual donde entran en juego procesos y relaciones sociales que configuran una determinada manera de mirar el mundo.

La representación de «lo indígena» en el cine documental ecuatoriano de la primera década del siglo XXI forma parte de una cultura visual y un régimen escópico donde la racialización sigue teniendo un papel fundamental en la construcción de la comunidad. La relación de etnicidad e identidad que se constituye en la re-

presentación de «lo indígena» en los documentales se articula a través de dos componentes fundamentales: el sujeto indígena y el mundo que lo rodea. De este modo, las nociones de identidad se articulan en la construcción del sujeto indígena, y en los valores y características que se le atribuyen. Y por otro lado, las nociones de etnicidad se constituyen en la construcción del mundo que lo rodea, es decir, en los temas y prácticas con los que se vincula «lo indígena». Además, cabe señalar que la mayoría de documentales sobre temática indígena tienden a desarrollar nociones de etnicidad y de identidad dentro de sus representaciones; así lo demuestra la predominancia de temáticas como cultura y medioambiente tratadas en los documentales, las mismas que son abordadas en su mayoría a partir de una perspectiva que pone énfasis en la reivindicación de las identidades específicas y la diferencia cultural de los pueblos indígenas.

Por otro lado, el campo de la visualidad permite reconocer en la imagen del cine documental políticas de la representación desde donde se construye la mirada sobre «lo indígena». De este modo, las representaciones que se construyen alrededor de los pueblos indígenas en el documental ecuatoriano evidencian un «sistema particular de conocimiento» en relación a lo que se comunica y al modo en que se comunica: ahí se manifiesta un tipo de mirada construida social y políticamente (Sel, 2007: 488). Así, la mirada sobre lo indígena devela un tipo de conocimiento a través de la representación del sujeto indígena, la forma como se interpreta el mundo histórico y el tipo de voz que tiene el indígena dentro de los documentales.

Las políticas de la representación de lo indígena en el cine documental se revelan propiamente en los fundamentos y métodos que encierran. Así, los fundamentos se refieren a la forma como se define al sujeto indígena: cómo se lo caracteriza, qué valores, atributos y proyectos políticos subyacen en la forma de mirar al sujeto representado. Y los métodos se refieren a la construcción de la representación, es decir, la forma como se interpreta el mundo histórico, donde intervienen la modalidad de representación y el uso del lenguaje audiovisual.

La representación de lo indígena en el cine documental ecuatoriano del siglo XXI devela que, en algunas producciones, se man-

tiene un tipo de mirada esencialista puesto que se adjudican valores y condiciones inmutables tanto en el sujeto como en el mundo indígena. La mirada hegemónica devela que, a pesar del contexto de lucha del movimiento indígena, en la sociedad ecuatoriana, existe una forma histórica de ver al indígena generada desde los fundamentos del Estado moderno, civilizado y cristiano.

Sin embargo, en lo que va del siglo, se advierte la presencia de nuevas formas de representación documental enfocadas en la reivindicación de las identidades de los grupos indígenas y en la diferencia cultural como construcción política. Estos nuevos discursos están poniendo en cuestionamiento la noción de una identidad nacional e impulsando la idea de país plurinacional.

Anexos

Anexo 1

Año	Título
1926	<i>Los invencibles shuaras del Alto Amazonas</i>
1935	<i>Obra filmica</i> (Miguel Ángel Álvarez)
1936	<i>En canoa a la tierra de los reductores de cabeza</i>
1947	<i>Huaoranis, cofanes y shuaras</i>
1949	<i>Quito, ciudad de contrastes</i> <i>Obra filmica</i> (William Kintner)
1950	<i>Imbabura</i> <i>Petróleo en la selva</i>
1952	<i>Artes manuales populares. Exposición</i> <i>Indígenas en la pesca del pez espada</i>
1955	<i>Los salasacas</i> <i>Los colorados</i>
1956	<i>Oriente ecuatoriano y colorados</i>
1958	<i>Aventuras entre los reductores de cabezas</i>
1960	<i>El valle de los tejedores</i>
1961	<i>Galápagos y la tierra de los descendientes de los incas</i>
1963	<i>Jíbaros, un pueblo selvático</i>
1965	<i>Pedro, un muchacho indigena</i>
1967	<i>Viaje a la selva, visita a los dominios selváticos del los indios colorados</i> <i>Otavaló, tierra mía</i>

Año	Título
1969	<i>Ser indio</i> <i>¿Los indígenas son personas?</i> <i>Buscando el oro de los indígenas en los inhóspitos</i> <i>Llanganatis</i> <i>El Ecuador es mi patria</i>
1970	<i>Comunidades indígenas de la Sierra</i>
1971	<i>Guangaje, Día de los Muertos</i>
1972	<i>Aucas, cofanes y secoyas</i> <i>María, una niña de los Andes</i> <i>Ecuador: Zeme na Rouniku</i>
1973	<i>Ñucanchic Runacuna (Nuestro Pueblo)</i> <i>Ñucanchic Causai (Nuestras Vidas)</i>
1974	<i>Danzantes en Otavalo, Desfile Fiestas de Quito. Folclore</i> <i>Serranía ecuatoriana</i> <i>Fiesta Mama Negra en Latacunga. Folclore Serranía</i> <i>ecuatoriana</i> <i>Entierro de niño en Ingapirca. Finados en Calderón. Folclore</i> <i>Serranía ecuatoriana</i> <i>Brujo Iluminan. Folclore Serranía ecuatoriana</i>
1975	<i>La minga</i> <i>El cielo para la Cunshi, caraju</i>
1976	<i>Leyenda de los Tayos</i> <i>Ahora hablemos de nosotros: los cayapas</i>
1977	<i>Entre el sol y la serpiente</i> <i>Nuestra primera historia</i>
1978	<i>Ecuador insólito</i>
1979	<i>Chimborazo, testimonio campesino de los Andes</i> <i>ecuatorianos</i> <i>Ahora hablemos de nosotros: ñucanchic</i> <i>Ahora hablemos de nosotros: rodeo montubio y otros de</i> <i>pueblo</i> <i>Ahora hablemos de nosotros: los danzantes</i> <i>Ahora hablemos de nosotros: los cofanes</i>
1980	<i>Los hieleros del Chimborazo</i> <i>Pintores de Tigua</i> <i>Tsáchila, el hombre colorado</i> <i>Myth And Magic of the Amazon</i> <i>We're not Savages We Are People</i>

Año	Título
1980	<i>Operación Auca, ésta es su vida</i> <i>Yo soy shuar</i>
1981	<i>Quito, país de la mitad</i> <i>La región de Lago Agrio</i> <i>Jatun Jaigua</i> <i>Así pensamos Yamayia, el shuar de hoy</i>
1982	<i>Boca del lobo. Simiatug</i> <i>Yachac tucunamanta</i> <i>Raíces sobre danzas y ritmos que fueron tuyos y míos</i> <i>Proyecto de investigación histórico cultural Calderón</i>
1983	<i>Gaspar Chisahuano, un migrante temporal</i> <i>Camari</i> <i>Madre Tierra. Allpa Mama</i> <i>Así pensamos Yamayia. El shuar de hoy</i>
1984	<i>Yamara Shuar</i>
1985	<i>Éxodo sin ausencia</i> <i>Juan Pablo II con los pueblos indígenas del Ecuador</i> <i>Folclore de la serranía ecuatoriana</i>
1986	<i>Shuar, pueblo de las cascadas sagradas</i> <i>Nuestro conocimiento, nuestra belleza</i> <i>Amashanga churicuna</i> <i>Misioneros con alas</i> <i>Cochasquí</i> <i>Imágenes del runa</i>
1987	<i>Tiag (lo que aún existe y es inagotable)</i>
1989	<i>Camino del Inca parte I</i>
1990	<i>500 años de resistencia india</i> <i>Muyushina (como semilla)</i> <i>La otra mitad de Latinoamérica</i> <i>Levantamiento indígena</i> <i>Fuego y tierra</i> <i>El precio del oro</i> <i>Amazonía: el caso de un sueño</i> <i>Allpa maitru</i>
1991	<i>Madre Tierra. Allpa Mama II</i> <i>Ay taquicsu</i> <i>Serie expedición andina: artesanías</i> <i>Arrimando el hombro</i> <i>Runacunapac aylluctapi alli causai</i>

Año	Título
1991	<i>Puntiachil</i>
1992	<i>Reserva ecológica Cayambe-Coca</i> <i>Ecuador lucha por la tierra</i> <i>Ecuador: la costa del Pacífico etnias en extinción</i> <i>Derechos humanos de los pueblos indígenas</i> <i>Amazonía: crónica de una destrucción</i> <i>Allpamanda cusmanda jatarishum</i> <i>Movilización huaorani</i> <i>Tercer Encuentro Cultural por la Unidad del Pueblo Kichwa</i> <i>Indigenas Peoples Campaign</i> <i>La luz de la creación</i> <i>Cristóbal Colón 500 años después</i> <i>El oro negro</i>
1993	<i>Secoya, los otros indígenas</i> <i>Serie expedición andina: tejiendo la vida</i> <i>La cueva de Los Tayos</i> <i>La tierra donde vivían nuestros antepasados, viviremos siempre</i> <i>Chaupi tulapi pacarimun</i> <i>Por nuestra vida</i> <i>Inti pacha</i> <i>Sangre negra</i>
1994	<i>Diabluma</i> <i>Los colores de Tigua</i> <i>Amazanga</i> <i>Allpa mama rimacun, habla la tierra</i> <i>Calendario festivo salasaca</i> <i>El desarrollo de base en el Ecuador</i> <i>Chagruma</i> <i>Cuentos, mitos y leyendas indígenas</i> <i>Del Yasuní al 3625 de la Av. Amazonas</i> <i>Sangre y leche</i> <i>Memorias del presente</i> <i>Nuestra vida, nuestra historia, nuestra lucha</i>
1995	<i>No debemos nada. La verdad de los 11 del Putumayo</i> <i>Ecuador otavaleño, una comarca encantada</i> <i>Pai yejarepa'e - Nuestro Territorio</i>
1996	<i>Sombreros de paja toquilla</i> <i>Espacio Programa Otavalo, Cotacachi - Museo de Arte Colonial</i> <i>Así somos- Tradición oral</i> <i>Así somos- Vestuario artesanía</i>

Año	Título
1996	<i>Así somos- Mitos</i> <i>Así somos- Organización social</i> <i>Así somos- Medicina natural</i> <i>Arutam</i> <i>Tuna karama shuar</i> <i>Educación intercultural bilingüe</i> <i>Atacapi tours OPIP</i> <i>En nombre de todas las vidas</i> <i>El riego de la comunidad andina: construcción social</i> <i>Acción Ecológica: Maxus, Trikets y Beats</i> <i>Pachacamac y Arutam</i>
1997	<i>Ponda nacionalidad Tsáchila - Serie Ñahui</i> <i>Inti Raymi- Encuentros de la fiesta del sol</i> <i>Tejiendo el futuro</i> <i>Una asamblea para todos</i> <i>Oromote Apene - La historia del pueblo huaorani</i> <i>Pachacutic, mushuc pacha muscui</i> <i>El derecho a la propiedad de la tierra india</i> <i>Video capulispungo versión Tiocajas</i>
1998	<i>Ñucanchic yachac</i> <i>Chimborazo - Serie Ñahui</i> <i>Urcucuna, Pueblo Imbabura - Serie Ñahui</i> <i>Aya huma, Pueblo Cayambe - Serie Ñahui</i> <i>Imbaburapac, churimi canchi</i> <i>Winachishka, Pueblo Salasaca - Serie Ñahui</i> <i>Salvemos el bosque y la vida de los pueblos</i> <i>Mulocu ama, Pueblo Cochi - Serie Ñahui</i> <i>Inkal awa - Serie Ñahui</i> <i>Entre los espíritus y los hombres</i> <i>Mujer, sabiduría y poder</i> <i>Biodiversidad Coca</i> <i>Guamote, ejemplo de acción comunitaria</i>
1999	<i>El tiempo de la soledad</i> <i>Alli causanamanta - Para una vida mejor</i> <i>Ñucanchic huahuacunahua huinarishun - Creciendo con nuestros hijos</i>
2000	<i>La tierra de arriba</i>
2001	<i>Kaipimi kanchi ñucanchimi kanchi</i> <i>Imbakucha kawsaimanta - Por la vida del lago de Imbabura</i> <i>Los kichwas de Pastaza luchando por su cultura</i> <i>Fiesta, páramo y otros pueblos</i>
2002	<i>De cuando la muerte nos visitó</i>

Año	Título
2003	<i>Taytas yachag. Curadores tradicionales</i> <i>Sisa ñampi</i>
2004	<i>Pueblos ocultos en peligro</i> <i>Los guerreros kichwa y el petróleo</i> <i>La soledad de la memoria</i>
2005	<i>La toma de La Plaza</i> <i>Entre gallos y medianoche</i> <i>Emigrantes cayambeños. La otra cara de la moneda</i> <i>Tu sangre</i> <i>Niña Saraguro</i>
2006	<i>Hieleros del Cayambe, prueba de fortaleza en los Andes</i> <i>Sacha runa yachay</i> <i>Selva de esperanza</i>
2007	<i>Tóxico Texaco Tóxico</i> <i>Hatun llacta con idioma dulce</i> <i>El maíz nuestro de cada día</i> <i>Antiguos sueños de las mujeres kichwas</i> <i>Guarango guachalá</i> <i>Huaorani, cultura de gente amable</i> <i>Taromenani, el exterminio de los pueblos ocultos</i>
2008	<i>Baltazar Ushka, el tiempo congelado</i> <i>Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi</i> <i>Mujeres y hombres de sabiduría</i> <i>Después de la niebla</i>
2009	<i>Kakaram</i> <i>Memoria de Quito</i> <i>Soy defensor de la selva</i>

Anexo 2

Año	Cine	Video	Total
1926	1	0	1
1935	1	0	1
1936	1	0	1
1947	1	0	1
1949	2	0	2
1950	2	0	2
1952	2	0	2
1955	2	0	2
1956	1	0	1
1958	1	0	1
1960	1	0	1
1961	1	0	1
1963	1	0	1
1965	1	0	1
1967	2	0	2
1969	4	0	4
1970	1	0	1
1971	1	0	1
1972	2	1	3
1973	2	0	2
1974	4	0	4
1975	2	0	2
1976	1	1	2
1977	2	0	2
1978	1	0	1
1979	5	0	5
1980	6	1	7
1981	1	3	4
1982	3	1	4

Año	Cine	Video	Total
1983	3	2	5
1984	1	0	1
1985	1	2	3
1986	2	4	6
1987	1	0	1
1989	0	1	1
1990	0	8	8
1991	1	5	6
1992	0	13	13
1993	0	8	8
1994	2	10	12
1995	0	3	3
1996	1	14	15
1997	0	8	8
1998	0	13	13
1999	0	3	3
2000	0	1	1
2001	0	4	4
2002	1	0	1
2003	0	2	2
2004	0	3	3
2005	0	5	5
2006	0	3	3
2007	0	7	7
2008	1	3	4
2009	0	3	3
Total	69	132	201
Porcentaje	34	66	100

Anexo 3: Fichas técnicas

Los invencibles shuaras del Alto Amazonas

Año: 1926 (1995) **Dirección:** Carlos Crespi. **Producción:** Salesianos, UNESCO, Cinemateca Nacional. **Duración:** 17'. **Formato:** 16 mm. Silente. Blanco y negro. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Naturaleza, Comunidad, Evangelización.

Obra filmica

Año: 1922-1935. **Cámara y dirección:** Miguel Ángel Álvarez. **Producción:** casera. **Duración:** 90'. **Formato:** 16 mm. Silente. Blanco y negro. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Fiestas populares.

Ecuador, noticiero

Año: 1929-1931. **Cámara y dirección:** Manuel Ocaña. **Producción:** Ocaña Film. **Duración:** 23'. **Formato:** 35 mm. Silente. Blanco y negro. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Modernización, Estado-nación, Educación.

En canoa a la tierra de los reductores de cabezas

Año: 1936. **Dirección:** Rolf Blomberg. **Producción:** SVT (Televisión Sueca). **Duración:** 12' 5", **Formato:** 35 mm. Blanco y negro. **Fuente:** Archivo Fundación Blomberg. **Indicadores temáticos:** Naturaleza, Comunidad, Economía.

Quito, ciudad de contrastes

Año: 1949. **Dirección:** Rolf Blomberg. **Producción:** SVT (Televisión Sueca). **Duración:** 13' 10". **Formato:** 35mm. Blanco y negro. **Fuente:** Archivo Fundación Blomberg. **Indicadores temáticos:** Modernización, Pobreza.

Petróleo en la selva

Año: 1950. **Dirección:** Rolf Blomberg. **Producción:** SVT (Televisión Sueca). **Duración:** 12' 40". **Formato:** 35 mm. Blanco y negro. **Fuente:** Archivo Fundación Blomberg. **Indicadores temáticos:** Naturaleza, Buen salvaje, Modernización, Explotación petrolera, Tipificación racial.

Indígenas en la pesca del pez espada

Año: 1952. **Dirección:** Rolf Blomberg. **Producción:** SVT (Televisión Sueca). **Duración:** 18' 30", **Formato:** 16 mm. Blanco y negro. **Fuente:** Archivo Fundación Blomberg. **Indicadores temáticos:** Naturaleza, Comunidad, Economía.

Aventuras entre los reductores de cabezas

Año: 1958. **Dirección:** Rolf Blomberg. **Producción:** SVT (Televisión Sueca). **Duración:** 12' 5". **Formato:** 35 mm. Blanco y negro.

Fuente: Archivo Fundación Blomberg. **Indicadores temáticos:** Comunidad, Tipificación racial, Modernización, Buen salvaje, Naturaleza.

El valle de los tejedores

Año: 1960. **Dirección:** Jack Alexander. **Producción:** United States Information Service. **Duración:** 28'. **Formato:** 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Economía, Modernización, Estado-Nación, Comunidad, Buen salvaje, Política, Desarrollo.

Jíbaros, un pueblo selvático

Año: 1963. **Dirección:** Rolf Blomberg. **Producción:** SVT (Televisión Sueca). **Duración:** 30' 3". **Formato:** 16 mm. Blanco y negro. **Fuente:** Archivo Fundación Blomberg. **Indicadores temáticos:** Naturaleza, Economía, Comunidad, Cultura, Estado-nación, Modernización.

Pedro, un muchacho indígena

Año: 1965. **Dirección:** Rolf Blomberg. **Producción:** SVT (Televisión Sueca). **Duración:** 20' 20". **Formato:** 16 mm. Blanco y negro. **Fuente:** Archivo Fundación Blomberg. **Indicadores temáticos:** Naturaleza, Economía, Comunidad, Cultura, Estado-Nación, Modernización.

Otavalo, tierra mía

Año: 1967. **Dirección:** Gustavo Nieto. **Producción:** Servicio Televisión ONU. **Duración:** 26' 20". **Formato:** 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Comuni-

dad, Economía, Tipificación racial, Pobreza, Clase social, Modernización, Clase social, Desarrollo, Estado-Nación.

La minga

Año: 1975. **Dirección:** Ramiro Bustamante. **Producción:** Kino Producciones. **Duración:** 14' 45". **Formato:** 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Pobreza, Estado-nación, Comunidad, Modernización.

Entre el sol y la serpiente

Año: 1977. **Dirección:** José Corral Tagle. **Producción:** independiente. **Duración:** 8' 35". **Formato:** 35 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Cultura, Comunidad, Colonización, Buen salvaje, Estado-Nación.

Los hieleros del Chimborazo

Año: 1980. **Dirección:** Gustavo e Igor Guayasamín. **Producción:** Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador. **Duración:** 22'. **Formato:** 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Denuncia social, Naturaleza, Comunidad, Tipificación racial, Economía, Clase social, Política.

Tsáchila, el hombre colorado

Año: 1980. **Dirección:** José Corral Tagle. **Producción:** Consejo Provincial de Pichincha. **Duración:** 17' 30". **Formato:** 35 mm y 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Naturaleza, Tipificación racial, Política, Economía, Buen salvaje, Colonización, Comunidad, Cultura, Estado-nación, Modernización.

Quito, país de la mitad

Año: 1981. **Dirección:** José Corral Tagle. **Producción:** Consejo Provincial de Pichincha. **Duración:** 17'. **Formato:** 35 mm 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Comunidad, Cultura, Naturaleza, Colonización, Evangelización.

Boca del lobo. Simiatug

Año: 1982. **Dirección:** Raúl Kahlifé. **Producción:** Casa de la Cultura e Instituto de Estudios de la Comunicación. **Duración:** 20'. **Formato:** 35 mm y 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Tipificación racial, Comunidad, Colonización, Naturaleza, Modernización, Estado-Nación, Economía.

Madre Tierra

Año: 1983. **Dirección:** Mónica Vásquez. **Producción:** Embajada de la República de Alemania y Ministerio de Agricultura y Ganadería del Ecuador. **Duración:** 25'. **Formato:** 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Naturaleza, Modernización, Migración, Economía, Comunidad.

Éxodo sin ausencia

Año: 1985. **Dirección:** Mónica Vásquez. **Producción:** Instituto Cubano de Artes y la Industria Cinematográfica, y el Instituto de Estudios Ecuatoriano. **Duración:** 18'. **Formato:** 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Modernización, Comunidad, Economía, Migración, Naturaleza, Cultura, Migración, Estado-Nación.

Tiag (lo que aún existe y es inagotable)

Año: 1987. **Dirección:** Gustavo e Igor Guayasamín. **Producción:** Centro Educativo Audiovisual Don Bosco. **Duración:** 50'. **Formato:** 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Evangelización, Comunidad, Denuncia social, Naturaleza, Pobreza, Cultura, Religión, Tipificación racial, Política.

Madre Tierra II

Año: 1991. **Dirección:** Mónica Vásquez. **Producción:** CARE Internacional, PROMUSTA y Ministerio de Agricultura y Ganadería del Ecuador. **Duración:** 25' 37". **Formato:** 16 mm. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Migración, Pobreza, Naturaleza, Modernización, Estado-Nación, Comunidad, Desarrollo, Economía.

Pueblos ocultos en peligro

Año: 2004. **Dirección:** Ana Echandi y Aritz Parra. **Producción:** CICAME. **Duración:** 55 minutos. **Formato:** Dvcam. Color. **Fuente:** Archivo de Cinemateca Nacional. **Indicadores temáticos:** Occidentalización, Colonización, Territorio, Estado-nación, Costumbres, Tradiciones, Desarrollo.

Los guerreros kichwa y el petróleo

Año: 2004. **Dirección:** Holdger Riedel y Siegmund Thies. **Producción:** Canal Arte y Geo TV. **Duración:** 52 minutos. **Formato:** Dvcam. Color. **Fuente:** Archivo de Cinememoria. **Indicadores temáticos:** Occidentalización, Explotación petrolera, Contaminación, territorio, Estado-nación, Costumbres, Tradiciones, Naturaleza, Desarrollo.

Tu sangre

Año: 2005. **Dirección:** Julián Larrea. **Producción:** Julián Larrea. **Duración:** 71 minutos. **Formato:** Dvcam. Color. **Fuente:** Archivo de Cinememoria. **Indicadores temáticos:** Estado-nación, Colonización, Ciudadanía, Desarrollo, Identidad, Raza.

Sacha runa yachay

Año: 2006. **Dirección:** Eriberto Gualinga. **Producción:** Selva Sarayacu Comunicaciones. **Duración:** 18'. **Formato:** Minidv. Color. **Fuente:** Archivo Selva Sarayacu Comunicaciones. **Indicadores temáticos:** Territorio, Comunidad, Contaminación, Costumbres, Tradiciones, Madre Tierra, Desarrollo.

Taromenani: el exterminio de los pueblos ocultos

Año: 2007. **Dirección:** Carlos A. Vera. **Producción:** Cámara Oscura. **Duración:** 60 minutos. **Formato:** Dvcam. Color. **Fuente:** Archivo de Cinememoria. **Indicadores temáticos:** Occidentalización, Colonización, Territorio, Estado-nación, Costumbres, Tradiciones, Desarrollo.

Propuesta para la Asamblea Constituyente en Montecristi

Año: 2008. **Dirección:** Siegmund Thies. **Producción:** CONAIE, Fundación Pachamama. **Duración:** 25 minutos. **Formato:** Dvcam. Color. **Fuente:** Archivo de la CONAIE. **Indicadores temáticos:** Territorio, Estado-nación, Explotación de recursos naturales, Ciudadanía y Organización social, Desarrollo.

Bibliografía

- AGUIRRE, Mayra, *Adaptación filmica de El Chulla Romero y Flores*, tesis de maestría, Área de Letras, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2000.
- ALEMÁN, Gabriela, «El regreso de los runas. Una aproximación al documental de los años 80», en BARRIGA, Andrés (ed.), *Pensar el documental. Escritos sobre cine documental*, Cinememoria, Quito, 2008.
- ALVEAR, Miguel y LEÓN, Christian, *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*, Ochoymedio, Quito, 2009.
- APREA, Gustavo, «El documental audiovisual y la noción de dispositivo», en RINESI, Eduardo (comp.), *Política y cultura*, Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional General Sarmiento, Buenos Aires, 2005.
- ARIAS, Sonia, *El cine ecuatoriano de la década de los 80*, tesis de licenciatura, Facultad de Comunicación Social, Universidad Central del Ecuador, Quito, 2000.
- AUGÉ, Marc, *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*, Paidós, Buenos Aires, 1996.
- AUSTIN, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1990.

- BALIBAR, Etienne, «Racismo y nacionalismo», en WALLERSTEIN, Immanuel y BALIBAR, Etienne, *Raza, Nación, Clase*, IEPALA, Madrid, 1991.
- BARNOUW, Erik, *El documental. Historia y estilo*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- BARRERA, Josué, «La experiencia en la reescritura de la historia», en *Casa del Tiempo*, Volumen II, Época IV, Universidad Autónoma Metropolitana, N° 21, México, julio de 2009.
- BETANCOURT, Galo, *Las influencias del neorrealismo italiano en el cine latinoamericano de los 90*, tesis de licenciatura, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2002.
- BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002.
- BLOMBERG, Rolf, *Oro enterrado y anacondas*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2002.
- , *Los aucas desnudos. Una reseña de los indios del Ecuador*, Abya-Yala, Quito, 1996.
- BONITZER, Pascal, y TOUBIANA, Serge, «Anti-retro. Interview with Michel Foucault», en David, Wilson (ed.), *Cahiers du Cinéma*, Vol. 4. History, Ideology, Cultural Struggle, Routledge, Londres, 2000.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 2007.
- BREA, José Luis, «Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad», en BREA, José Luis (ed.), *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.

BRITO, Elías, *Misiones salesianas del oriente ecuatoriano*, Tomo III, Escuela Tipográfica Salesiana, Quito, 1938.

BRUQUE, Stephen Enrique, *El road movie como género cinematográfico en el cine latinoamericano: análisis de la película ecuatoriana Qué tan lejos*, tesis de licenciatura, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2008.

BURCH, Noël, *El tragaluz infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, segunda edición, Cátedra, Madrid, 1991.

BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Paidós, Argentina, 2002.

CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo, «La biocolonialidad del poder. Amazonía, diversidad y ecocapitalismo», en CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSGOUEL, Ramón (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del hombre/Universidad Central/Pontificia Universidad Javeriana, Buenos Aires, 2007.

CALAHORRANO, Paola, *Cine y periodismo. Una propuesta informativa y crítica: análisis de las páginas de cine de Hoy*, El Comercio y El Universo (de octubre a diciembre del año 2001) con el propósito de proponer una página para un medio de prensa diario, tesis de licenciatura, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2002.

CARCELÉN, Luisana, *El legado artístico de Pablo Palacio: un contexto pragmático de trasvases culturales*, tesis de licenciatura, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2009.

CARRIÓN, María del Carmen, «Estigma y Nacionalismo. Imágenes del indígena en las pinturas de Diógenes Paredes», en *Diógenes Paredes*, Banco Central del Ecuador, Quito, 2003.

CASTRO, Edgardo, *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago «El capítulo faltante de Imperio. La reorganización posmoderna de la colonialidad en el capitalismo posfordista», en ZULETA, Mónica; CUBIDES, Humberto; y ESCOBAR Manuel Roberto (eds.), *¿Uno solo o varios mundos? Diferencia, subjetividad y conocimientos en las ciencias sociales contemporáneas*, Siglo del Hombre Editores-Universidad Central, Bogotá, 2007.

———, *La hibrys del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la nueva granada (1750-1816)*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005.

———, «Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro» en LANDER, Edgardo (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, 2000.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSGOUEL, Ramón (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del hombre/Universidad Central/Pontificia Universidad Javeriana, Buenos Aires, 2007.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo (Eds.) *Teorías sin Disciplina. Latino americanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, University of San Francisco, México, 1998.

CINEMATECA NACIONAL, *Inicio y memoria (Cinemateca nacional 1982-2007)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2007.

———, *Catálogo de películas ecuatorianas 1922-1996*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2000.

———, *Cronología de la cultura cinematográfica (1849-1986)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1986.

CLARK, Kim, «La medida de la diferencia: las imágenes indigenistas de los indios serranos en el Ecuador (1920 a 1940)», en CERVONE, Emma y RIVERA, Fredy (eds.), *Ecuador racista. Imágenes e identidades*, FLACSO, Quito, 1999.

COLOMBRES, Adolfo, *Cine, antropología y colonialismo*, Ediciones del Sol-CLACSO, Buenos Aires, 1985.

CONSEJO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA DEL ECUADOR, *CNCINE Informe 2007*, Quito, 2007.

CORONIL, Fernando, «Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no-imperialistas», en CASTRO-GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo (et. al.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, University of San Francisco, México, 1998.

———, «Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo» en LANDER Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.

CRESPI, Carlos, *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas, Folleto promocional y argumento*, Comité Patriótico Orientalista de Señoras, Guayaquil, 1926.

CRUZ, Lucía, *El cine ecuatoriano*, tesis de licenciatura, Facultad de Comunicación Social, Universidad Central del Ecuador, Quito, 1998.

CUEVA, Agustín, *Lecturas y rupturas*, segunda edición, Planeta, Quito, 1992.

DANEY, Serge, *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2004.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 2003.

———, *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987.

DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998.

———, *La reconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1996.

———, «Psyché: invenciones del otro», en *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, XYZ Editores, Montevideo, 1987.

———, *Posiciones*, Pre-textos, Valencia, 1977.

DIPESH Chakrabarty, «La poscolonialidad y el artilugio de la historia: ¿quién habla en nombre de los pasados “indios”?» en DUBE, Saurabh (Ed.), *Pasados subalternos: Colección de ensayos sobre la nueva historia y etnografía de la India*, El Colegio de México, México D.F., 2001.

DUSSEL, Enrique, «Transmodernidad e interculturalidad: interpretación desde la filosofía de la liberación», en FORNET-BETANCOURT, Raúl, (ed.), *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*, Trotta, Madrid, 2004.

ESCOBAR, Arturo, «El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: globalización o postdesarrollo?», en LANDER, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.

ELLIS, Jack, *The Documentary Idea. A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, Prentice Hall, New Jersey, 1989.

FIGUEROA, José Antonio, «Desde la etnografía neocolonial hacia una transdisciplinariedad crítica», en CASTRO-GÓMEZ, Santiago (Ed.), *La reestructuración de las Ciencias Sociales en América Latina*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2000.

FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la biopolítica*, FCE, Buenos Aires, 2007.

———, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, México, 1996.

———, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1980.

FREIRE, Susana, *Tzantzismo: tierno e insolente*, Libresa, Quito, 2008.

GIORDANO, Mariana y REYERO, Alejandra, «Fotografía etnográfica, retrato y violencia visual. Hacia otra lectura de la fotografía etnográfica chaqueña», texto inédito, Santiago de Chile, 2006.

GODOY, Laura, *El cine club como factor de comunicación en Quito*, tesis de licenciatura, Facultad de Comunicación Social, Universidad Central del Ecuador, Quito, 2007.

GONZÁLEZ, Juan Carlos, *Usos políticos de la etnicidad en los A'i Cofán del Ecuador: el caso de Dureno*, tesis de Maestría en Comunicación, FLACSO, Quito, 2009.

GRANDA, Wilma, *La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925. Los años del aire*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2007.

———, *La cinematografía de Augusto San Miguel: lo popular y lo masivo en los primeros argumentales del cine ecuatoriano. Guayaquil 1924-1925*, tesis de maestría, Área de Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2006.

———, *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1995.

———, «Sobre el oriente ecuatoriano», documento inédito, archivo documental de Cinemateca Nacional, 1995b.

GRANJA, Juan Manuel, *Análisis organizacional de las estrategias de difusión de las salas de cine alternativo de Quito*, tesis de licenciatura, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2009.

GREIMAS, A. J. y CORUTÉS, J., *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1990.

GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, 1987.

GUERRERO, Andrés, «Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la “desgraciada raza indígena” a finales del siglo XIX», en MURATORIO, Blanca (ed.), *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, FLACSO, Quito, 1994.

- GUHA, Ranajit, «La prosa de la contra-insurgencia», en RIVERA, Silvia, y BARRAGÁN, Rosana (comps.), *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*, Sierpe Publicaciones, Bolivia, 1997.
- HALL, Stuart, «The spectacle of the “other”», en *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE, Londres, 1997.
- HALPERIN, David, *San Foucault*, Ediciones Literales, Buenos Aires, 2000.
- HURTADO, Osvaldo, *El poder político en el Ecuador*, Editorial Planeta, quinta edición, Ecuador, noviembre, 1983.
- JÁTIVA, Mónica, *Propuesta para el uso de documentales producidos en Ecuador como herramienta de concientización y sensibilización en el turismo*, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2008.
- JAY, Martín, «El imperio de la mirada: Foucault y la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX», en COUZENS HOY, David, (comp.), *Foucault, Nueva Visión*, Buenos Aires, 1998.
- LACLAU, Ernesto, *La razón populista*, FCE, Buenos Aires, 2005.
- LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, FCE, Buenos Aires, 2004.
- LAZZARATO, Maurizio, *Políticas del acontecimiento*, Tinta limón, Buenos Aires, 2006.
- LEÓN, Christian, «Cultura visual, dispositivos mediáticos y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de la visualidad desde América Latina», en *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, OEI-La Troncal, Quito, 2010.

- , «Imagen, performatividad y subjetividad. Los desafío contemporáneos del cine documental», en BARRIGA Andrés (ed.), *Pensar el documental. Escritos sobre cine documental*, Cinememoria, Quito, 2008.
- , *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, Universidad Andina Simón Bolívar-Abya Yala, Quito, 2005.
- , «Racismo, discursos de la identidad y construcción de “otredades” en el cine ecuatoriano» en SEL, Susana (comp.), *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires, 2005b.
- , *El discurso de la marginalidad en el cine latinoamericano de los años 90*, tesis de maestría, Área de Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2003.
- LUDMER, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Perfil, Buenos Aires, 2000.
- MERINO, Gerardo, *La memoria colectiva en el cine latinoamericano. Continuidades y rupturas entre el «nuevo cine latinoamericano» de los años 60 y el cine de finales de los años 90*, tesis de maestría, Área de Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2010.
- METZ, Christian, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 2001.
- MIAMPIKA, Landry-Wilfrid, «De la invención del otro a las travesías transculturales postcoloniales», en SÁNCHEZ, José y GÓMEZ, José (coord.), *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la universidad*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003.
- MIGNOLO, Walter, «Colonialidad del poder y subalternidad», en RODRÍGUEZ, Ilena (ed.), *Convergencia de tiempos*, Rodopi, Atlanta, 2001.
- MIRZOEFE, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona, 2003.

MULVEY, Laura, «Placer visual y cine narrativo», en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, 2001.

MURATORIO, Blanca, *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, FLACSO Sede Ecuador, Quito, 1994.

———, «En la mirada del otro», en VARIOS AUTORES, *Retrato de la amazonia. Ecuador: 1880-1945*, Enrique Grosse-Luemern/Libri Mundi, Quito 1992.

MUYULEMA, Armando, «De la “cuestión indígena” a lo “indígena” como cuestionamiento. Hacia una crítica del latino americanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje», en RODRÍGUEZ, Ileana (ed.), *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/Contextos latinoamericanos, estado, cultura y subalternidad*, Rodolpi, Ámsterdam-Atlanta, 2001.

NEGRI, Antonio y HARTD, Michael, *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001.

———, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre la realidad*, Barcelona, 1997.

OÑA, Trilce, *Nuevos usos sociales de la comunicación: consumo de películas en DVD entre jóvenes de Quito*, tesis de maestría, Área de Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2007.

PATINHO, Fabián, «Introducción», en BLOMBERG, Rolf, *Fotografías (1934 a 1979)*, Latin Web, Quito, 2005.

PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio, *El cine informativo 1985-1945. Creando la realidad*, Ariel, Barcelona, 2002.

PIAULT, Marc Henri, *Antropología y cine*, Cátedra, Madrid, 2002.

POMA DE AYALA, Felipe Guamán, *Nueva crónica y buen gobierno*, Tomo I, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980.

POOLE, Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*, Sur Casa, Lima, 2000.

PRAKASH, Gyan, «Los estudios de la subalternidad como crítica poscolonial», en RIVERA, Silvia, y BARRAGÁN, Rosana (comps.), *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*, Sierpe Publicaciones, Bolivia, 1997.

PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997.

PRIETO, Mercedes, *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador poscolonial, 1895-1950*, FLACSO- Abya Yala, Quito, 2004.

PROYECTO IMAGINANDO AL OTRO. EL DOCUMENTAL INDIGENISTA EN EL ECUADOR, Mesa de trabajo 1: «Representación de indígenas en la cultura visual ecuatoriana», realizada en Cine Ochoymedio el 26 de febrero, Quito, 2009a.

———, Mesa de trabajo 2: «Filmar al otro: desafíos interculturales del documentalismo», realizada en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) el 26 de marzo, Quito, 2009b.

———, Mesa de trabajo 3: «Cine, interculturalidad y autorrepresentación», realizada en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) el 29 de abril, Quito, 2009c.

QUIJANO, Aníbal, «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina», en CASTRO-GÓMEZ, Santiago, GUARDIOLA-RIVERA, Óscar, MILLÁN DE BENAVIDES, Carmen (eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1999.

——, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en LANDER, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.

QUINTERO, Rafael, y SILVA, Erika, *Ecuador: una nación en ciernes*, segunda edición, Editorial Universitaria, Quito, 1995.

RIVAL, Laura, «Los indígenas huaorani en la conciencia nacional: alteridad representada y significada», en MURATORIO, Blanca (ed.), *Imágenes e imagineros*, FLACSO, Quito, 1994.

RIVERA, Silvia, y BARRAGÁN, Rosana (comps.), *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de subalternidad*, Sierpe Publicaciones, Bolivia, 1997.

RODRÍGUEZ, Ana, *Política de la representación del indio en la pintura ecuatoriana entre 1930 y 1950: Racionalidad de la época y el pensamiento indigenista*, texto inédito, Quito, 2003.

RODRÍGUEZ, Ileana, «Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante», en CASTRO-GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo (eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, University of San Francisco, México, 1998.

ROMERO, Karolina, *El cine de los otros: la representación de «lo indígena» en el cine documental ecuatoriano (2000-2008)*, tesis de maestría en Comunicación, FLACSO, Quito, 2010.

SADUL, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*, quinta edición en español, México, 1980.

SAID, Edward, *Cultura e imperialismo*, segunda edición, Anagrama, Barcelona, 2001.

——, *Orientalismo*, Libertarias, Madrid, 1990.

SAINTOUL, Catherine, *Racismo etnocentrismo y literatura. La novela indigenista andina*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1988.

SARTORI, Giovanni, *Homo Videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Buenos Aires, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990.

SEGRED, Ricardo, «Cine ecuatoriano: industria por nacer», *Diners*, Quito, junio 2005.

SERRANO, Jorge Luis, «Una cierta tendencia en el cine ecuatoriano», en RUSSO, Eduardo (comp.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

——, *El nacimiento de una noción*, Acuario, Quito, 2001.

SEL, Susana, «La dimensión política en los estudios sobre cine», en SEL, Susana (comp.), *Cine y Fotografía como intervención política*, Prometeo, Buenos Aires, 2007).

——, *Documentales y noticieros filmicos en las prácticas políticas de los 40 y 50 en el Argentina. Un enfoque desde la antropología de los medios*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, 2004.

SHOHAT, Ella y STAM, Robert, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Paidós, España, 2003.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría de cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona, 1999.

TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo Veintiuno, cuarta edición, México, 1992.

WADE, Peter, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 2000.

WALLERSTEIN, Immanuel, *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos. Un análisis de sistemas-mundo*, Akal Madrid, 2004.

WALSH, Catherine, *Interculturalidad, Estado y sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época*, Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala, Quito, 2009.

WELLS, Paul, «The Documentary Form; Personal and Social “Realities”», en NELMES, Jill (ed.), *An Introduction to Film Studies*, segunda edición, Routledge, Nueva York, 2002.

ZIMMERMANN, Patricia R., *Real Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

Publicaciones periódicas y sitios web

ALEMÁN, Gabriela, «La riesgosa naturaleza de lo barroco: una mirada a *Crónicas*» en, Internet, diciembre 2005, disponible en: <http://www.usfq.edu.ec/liberarte/vol2/cronica.htm>
—, «¿Vuelve lo real?», *Eskeletra*, N° 9, Quito, junio 2003.

ALVARADO, Margarita y MASON, Peter, «La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del relato “etnográfico”», en *Aisthesis*, N° 34, Santiago, 2001.

BEVERLEY, John. «Los límites de la Ciudad Letrada: Subalternidad, Literatura y Transculturación», *Historia y Grafía*, N° 12, 1999.

BAUDRY, Jean Louis, «Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base», en *Lenguajes, Revista de lingüística y semiótica*, Ediciones Nueva Visión, Año 1, N° 2, Buenos Aires, diciembre 1974.

BLOMBERG, Marcela, «El archivo Blomberg», en *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*, N°12, Consejo Nacional de Cultura, Quito, enero-abril 2008.

BREILH, Alfredo, «Los invencibles shuaras del Alto Amazonas», *Revista Semana, La Hora*, Quito, 9 al 15 de julio, 1995.

BUTLER, Judith, «Soberanía y actos del habla preformativos», en Internet, febrero 2006, disponible en: <http://www.acccpar.org/numero4/butler.htm>

CÁCERES, Olivia, «Acostumbrados a batallar», en *Cinémas d'amérique latine*, N° 15, Toulouse, 2007.

CAMACHO, L., «¿Video-ficción?», *Hoy*, Quito, 22 de febrero de 1994.

CAMPAÑA, María, «El mejor año para el cine», *Hoy*, Quito, 1.º de enero de 2003.

CASTRO, Juan Pablo, «Cine del Ecuador: entre el delirio y la incertidumbre», en *Revista Artes, La Hora*, Quito, enero 2005.

CHIRIBOGA, Lucía, «Breves notas sobre una iconografía del poder», *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*, N° 12, Consejo Nacional de Cultura, Quito, enero-abril 2008.

CORDERO, Sebastián, «Ecuador y América Latina: ¿es su cine escaso y de mala calidad?», en *Chaski*, N° 69, Quito, marzo 2000.

COX, Mark, «Perspectivas hacia una definición de la narrativa andina peruana contemporánea», en *Cyverayllu*, 29 de septiembre de 2002 [consultado en enero 2007], Hyper Text Markup Language, disponible en: http://www.andes.missouri.edu/ANDES/comentario/MRC_Perspectivas.html

DAZA Hernández, Gladys, «Historia y perspectivas del video educativo y cultural en América Latina», en *Interacción*, N° 21-22, Bogotá, CEDAL, 1993.

EL COMERCIO, «Selva: una visión etnográfica», *El Comercio*, Quito, 24 de junio de 1995.

- , «Madre tierra», *El Comercio*, Quito, 13 de abril de 1992.
- , «Otorgan premios en concurso de cortometraje», *El Comercio*, Quito, 25 de abril de 1977.

ESTRELLA, Ulises, «Cinefilia, hacia el nuevo milenio», en *Cuadernos de Cinemateca*, N° 3, Quito, 2001.

—, «La necesidad de un cine urbano», *Hoy*, Quito, 11 de agosto de 1993.

GARRETON, Manuel, «De la seguridad nacional a la nueva institucionalidad. Notas sobre la trayectoria ideológica de nuevo Estado autoritario», *Revista de Ciencias Sociales*, N° 6, Universidad Central, Quito, 1978.

GOETSCHER, Anamaría, «Imagen de mujer, 1929. Las mujeres en el documental de Ocaña», en *Cuadernos de Cinemateca*, N° 5, Quito, 2004.

GRANDA, Wilma, «Alberto Santana y la minga latinoamericana en el cine», en *Cuadernos de Cinemateca*, N° 2, Quito, 2000.

—, «Agustín Cuesta Ordóñez. Entre el fuego, el humor y lo político», en *Cuadernos de Cinemateca*, N° 1, Quito, 1999.

—, «Augusto San Miguel: La utopía del cine», en *Cuadernos de Cinemateca*, N° 4, Quito, 2002.

GRANDA, Wilma y LEÓN, Christian, «El largometraje en Ecuador», en *Cuadernos de Cinemateca*, N° 4, Quito, 2001.

GRANDIN, Greg, «Can the Subaltern Be Seen? Photography and the Affects of Nationalism», en *Hispanic American Historical Review*, N° 84, Maryland, febrero, 2004.

GROSGOUEL, Ramón, «Hacia un pluriversalismo transmoderno decolonial», en *Tabula Rasa*, N° 9, Bogotá, julio-diciembre 2008.

—, «La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global», en *Tabula Rasa*, N° 4, Bogotá, enero-junio de 2006.

GUZMÁN, Patricio, «La importancia del cine documental», *Cuadernos de Cinemateca*, N° 4, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2002.

LEÓN, Christian, «Mirar a otro lado. El documental de Rolf Blomberg», en *Anaconda*, N° 24, Quito, abril 2010b.

—, «Biopolítica, cine y otredad», en *Retrovisor*, N° 4, Quito, agosto-octubre 2009.

—, «Institución y juventud», en *Atlas del cine iberoamericano, Cahiers du Cinéma*, Madrid, 2009b.

—, «Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina», en *Cinemas d'Amérique Latine*, N° 15, Toulouse, 2007.

—, «Apuntes para el análisis del documental indigenista en Ecuador», en *Kipus*, N° 20, Corporación Editora Nacional-Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2006.

—, «Fantasmagorías coloniales e imágenes salvajes. El caso de *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*», en *Cuadernos de Cinemateca*, N° 5, Quito, 2004.

—, «Historia, amor y cine», *La Casa*, N° 34, Quito, noviembre 2004b.

—, «Un aura siniestra. Los poderes ocultos del cine», en *Cuadernos de Cinemateca*, N° 4, Quito, 2002.

MITCHELL, W.J.T., «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual», en *Revista de Estudios Visuales*, N° 1, Barcelona, diciembre 2003.

MOLTALDO, Graciela, «Multitudes e imágenes: un sujeto desde la exterioridad», *Objeto Visual*, N° 11, Cinemateca Nacional de Venezuela, Caracas, 2005.

PANORAMA, «Gustavo Guayasamín: es necesario abordar al documental bajo una óptica argumental», *Panorama*, Maracaibo, 30 de enero de 1991.

QUINCE DÍAS, «La película del Padre Crespi», en *Revista Quince Días*, N° 132, julio 1995.

SEMANA, «*Los hieleros del Chimborazo*. Entrevista con Gustavo Guaya-
samín», *Revista Semana*, Guayaquil, 30 de noviembre de 1980.

SERRANO, Jorge Luis, «¿Cine hecho en Ecuador? ¿Cine ecuato-
riano?», *Capital*, N° 1, Quito, noviembre 2005.

SPIVAK, Gayatri, «¿Puede hablar el sujeto subalterno?», en *Orbis Ter-
tius*, N° 6, Río de la Plata, 1998.

TEATRO EL EDÉN, Cartel promocional de *Los invencibles shuaras o jí-
baros del Alto Amazonas*, 1927.

TZÁNTZICOS, «Primer manifiesto», *Pucuna*, N.º 1, Imprenta Ale-
mana, Quito, 1962.

Índice

Prólogo.....9

Introducción.....17

1. Documental, representación y poder.....25

Subalteridad y representación27

Imágenes de subalteridad27

Representación de indígenas30

Vigencia histórica del cine sobre indígenas32

El documental indigenista34

La tecnología cinematográfica36

El documental38

El indigenismo.....42

Captura cinematográfica de la diferencia cultural46

Apetito de otredad46

Cine, biopoder y performatividad49

Colonialidad del cine documental57

Colonialidad del poder57

La doble gubernamentalidad.....60

2. El documental indigenista en el Ecuador	63
Breve historia del cine ecuatoriano	65
Tres etapas del cine indigenista	76
El cine de los pioneros	77
La producción extranjera	78
El cine nacionalista	79
Tendencias históricas.....	80
Cine y video	81
Provincias	86
Nacionalidades.....	88
 3. El cine de los pioneros	 91
El surgimiento fílmico del otro.....	95
La evangelización del «jíbaro»	99
La educación indígena.....	111
 4. La mirada extranjera	 115
El balcón del explorador.....	119
El discurso del desarrollo	133
 5. Filmar la nación.....	 143
La mitificación del pasado	151
La fuerza bruta de trabajo.....	157
Aculturación, transculturación y migración	167
Cine observacional y relato naturalista.....	175
De la naturaleza al medioambiente.....	187
Colonialidad global y performatividad indígena	195

6. Visiones del siglo XXI, por Karolina Romero A.	199
Continuidades y rupturas en la mirada de «lo indígena»	202
Continuidades	203
Rupturas	205
El sujeto indígena y su mundo	207
Lo indígena y su mundo	207
Guerreros natos.....	210
Movilización social y lucha por los derechos.....	214
Políticas de la representación de «lo indígena»	217
La visión hegemónica blanco-mestiza.....	217
Una mirada alternativa.....	220
La producción indígena	224
Conclusiones	227
 Anexos.....	 231
Anexo 1	233
Anexo 2.....	239
Anexo 3. Fichas técnicas	241
 Bibliografía	 249